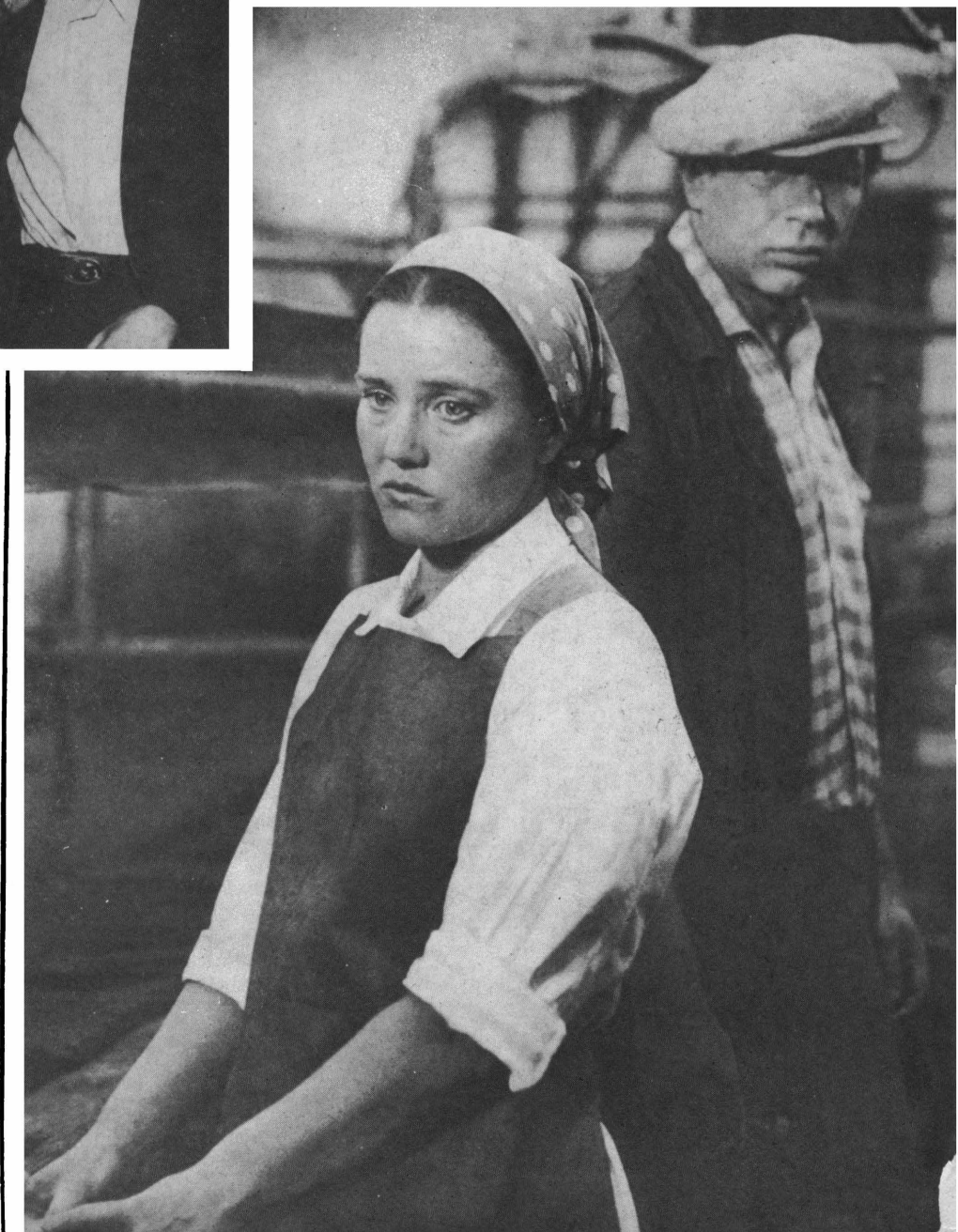
Искусство КИНО

ISSN 0130-6405

6 1982



Искусство кино

1982
6

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Кадр из фильма; Франко Неро в фильме «Красные колокола» (режиссер С. Бондарчук, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Рита Лобко и Антон Голосов (вверху); Жанна Прохоренко и Андрей Мартынов (внизу) в фильме «Мы жили по соседству» (режиссер Н. Лырчиков. Киностудия имени М. Горького)

На 4-й стр обложки
Курбан Атаев; К. Джангиров и И. Шкуря; Гульнар Бабаева в фильме «Вот вернется папа» (режиссер Х. Какабаев, «Туркменфильм»)

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран
3
В. Лисакович Ради жизни на земле
7
Юрий Олененко Приливная волна
23
В. Коновалов Сегодняшнее и вечное

Внимание фильмам для детей и подростков
43
А. Проценко Дело особой важности

Новые фильмы
50
С. Кудрявцев Личная жизнь Павла Зубова
56
Рахман Бадалов Кто-то должен...
65
Е. Рябчиков Подвиг во имя будущего

Интервью между съемками
71
Дзидра Ритенберга Обретение своей темы
73
Юозас Будрайтис «Остановиться, оглянуться...»

Из творческого опыта
76
Олег Ефремов, Марк Захаров, Борис Львов-Анохин, Евгений Симонов, Вячеслав Спесивцев, Валерий Фокин, Леонид Хейфец, Павел Хомский, Фирс Шишагин, Анатолий Эфрос Кино и театр — пути взаимодействия

Теория и история
105
В. Трояновский Посредник или автор?

Издано о кинематографе
120
А. Качура Опыт для всех

За рубежом
124
Е. Карцева Углубляя связи с жизнью
136
В. Синельников И снова на передовую...
154
Андрей Плахов На пути к бесстрашию...
158
Синерама

Сценарий
163
Л. Згуриди, Н. Кладиашвили Крепыш

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Victor Lisakovich — For the Sake of Life on the Earth (p. 3)
The Soviet cinema in the struggle for peace

Yuri Olenenko — Tidal Wave (p. 7)
The article by Chairman of The Ukranian Goskino about today's cinema in the republic

Vladimir Konovalov — Today's and Eternal (p. 23)
Notes about modern Georgian documentary cinema

Attention to Cinema For Children and Teenagers

Anatoly Protsenko — The Matter of Special Importance (p. 43)
On tasks of documentary cinema for children and teenagers

New Films

Sergey Kudryavtsev — Private Life of Pavel Zubov (p. 50)
Review of the film «Fellows!..» («Mosfilm», 1981)

Pakhman Badalov — Somebody Must (p. 56)
Review of the film «In Front of Door Closed» («Azerbaidzanfilm», 1980)

Yevgeny Ryabchikov — Exploit for the Sake of Future (p. 65)
Review of documentary film «To Fight and to Search» («Centrnauchfilm», 1981)

Interview Between Takes

Dzidra Ritenbergs — To Find My Own Subject (p. 71)
Wellknown Lettish actress and film director on her new works

Yuozas Budraitis — «To Stop,to Look Around...» (p. 73)
Wellknown Lithuanian actor on his new roles

From Creative Experience

Cinema and Theatre — Experience of Interaction (p. 76)
Soviet stage managers discuss problems of interelations of two kinds of art

Theory and History

Vitaly Troyanovsky — Mediator or the Author? (p. 105)
On tendencies of development of modern Soviet popular science cinema

Published on Cinema

Alexey Kachura — The Experience for Everybody (p. 120)
Review of the book by Anatoly Krasinsky «Film Document and the Image of Time»

Abroad

Yelena Karlseva — To Deepen the Close Links with Life (p. 124)
Notes on modern Romanian cinema

Vladimir Sinelnikov — Foremost Again (p. 136)
Notes on XXIVth Leipzig Film Festival

Andrey Plakhov — On the Way to Fearlessness (p. 154)
Review of the film «Iho Paura» (Aurocinematografica, Italy)
Cinerama (p. 158)

Script

Alexander Zguridi, Nana Kldiashvili — Krepysh (p. 163)

© Журнал «Искусство кино», 1982

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 11.03.82
Подп. к печати 14.05.82 А 08229
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12 усл. п. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 661
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат
ВО «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Виктор Лисакович

Ради жизни на земле

Мир между народами как генеральная цель государственной внешнеполитической концепции был впервые в истории выдвинут Страной Советов. Концепция эта родилась в тот же час, когда явилась человечеству Российская республика рабочих и крестьян. В ночь с 25 на 26 октября года 1917-го на трибуну в актовом зале бывшего Смольного института поднялся Владимир Ильич Ленин, председатель только что сформированного Совета Народных Комиссаров, и, сказав: «Вопрос о мире есть жгучий вопрос, больной вопрос современности...», прочитал текст исторического «Декрета о мире», встреченный бурей восторга делегатов II съезда Советов...

В последующие годы, несмотря на тяжелейшие испытания, выпавшие на долю юного Советского государства, — кровавую эпопею гражданской войны и интервенции 14 держав, разруху и голод, — ленинская стратегия мира оставалась неизменным и твердым стержнем всех усилий рабоче-крестьянского правительства на международной арене. Свидетельств тому множество в докладах, речах, статьях вождя партии и народа. Так, выступая с докладом от имени ВЦИК и Совнаркома на VII Всероссийском съезде Советов, Владимир Ильич огласил в заключение проект резолюции:

«Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика желает жить в мире со всеми народами и направить все свои силы на внутреннее строительство, чтобы наладить производство, транспорт и общественное управление на почве советского строя, чему до сих пор мешал сперва — гнет германского империализма, затем — вмешательство Антанты и голодная блокада...»

Проект перечислял десять — заметьте, десять! — мирных инициатив рабоче-крестьянского правительства, предпринятых в течение девяти месяцев, и завершался так: «...VII Всероссийский съезд Советов снова подтверждает свое неуклонное стремление к миру, еще раз предлагая державам Антанты — Англии, Франции, Соединенным Штатам Америки, Италии, Японии — всем вместе и порознь, начать немедленно переговоры о мире и поручает Всероссийскому Центральному Исполнительному Комитету, Совету Народных Комиссаров и Народному комиссариату иностранных дел систематически продолжать политику мира, принимая все необходимые для ее успеха меры».

«Систематически продолжать...» На пространстве всей своей истории, на самых различных ее этапах, в бурно меняющемся современном мире Советское государство свято выполняет завет своего основателя. И в этом беспримерны заслуги Леонида Ильича Брежнева. Каждое великое дело рождает своих героев, своих подвижников. Леонид Ильич — поистине герой и подвижник великого дела борьбы за мир на планете. Он ведет ее решительно, мудро, последовательно, не жалея сил.

Война как крайнее состояние дикости должна быть напрочь исключена из обихода человечества — именно так можно сформулировать суть ленинской стратегии мира. Справедливость и высочайшая ее гуманность с небывалой ясностью предстали нам сейчас, ибо реальная угроза термоядерной войны— есть реальная опасность уничтожения всего рода человеческого.

В наши дни внешнеполитические принципы Ленина нашли высшее выражение в Программе мира, провозглашенной XXIV и развитой XXV и XXVI съездами КПСС, в упорной и по-

следовательной работе партии и Советского правительства по ее воплощению в жизнь. Договор о запрещении испытаний ядерного оружия в трех средах, и Договор о нераспространении ядерного оружия, и ОСВ-1, и Заключительный акт Хельсинки, и ОСВ-2 (независимо от того, что его ратификация была сорвана сенатом США), и развитие, несмотря на все препятствия и сложности, взаимовыгодных политических и экономических отношений с ФРГ, Францией, Италией, Финляндией, Японией, Канадой и другими странами Запада — есть не только конкретные плоды этой Программы, но и всеобщее, в том числе и США, и другими державами НАТО, фактическое ее признание.

В последнее время мы стали свидетелями того, как Программа мира дополняется и обогащается новыми конструктивными советскими инициативами, которые преследуют одну-единственную цель: предотвратить термоядерное побоище — коллективное самоубийство человечества. В центре внимания международной общественности — важные заявления, сделанные товарищем Л. И. Брежневым в речи на XVII съезде профсоюзов СССР.

Не меньший интерес вызвали предложения об укреплении мира в Азии, которые сделал Л. И. Брежнев, выступая в Ташкенте.

Как новое доказательство искреннего стремления Советского Союза к решению международных проблем путем переговоров, к активному диалогу с США во имя мира и безопасности народов рассматривают во всем мире ответ Леонида Ильича Брежнева на вопрос корреспондента «Правды» о возможности проведения советско-американской встречи на высшем уровне...

Тщетно пытались в Вашингтоне и некоторых иных натовских столицах отмахнуться от крупномасштабных советских инициатив. Многие видные парламентарии, политические деятели, обозреватели, даже военные стран Запада требуют от своих правительств по-деловому рассмотреть предложения Советского Союза, утверждая, что пришла пора Западу сделать шаги навстречу СССР.

Ныне понимание той несомненной истины, что вопрос о войне и мире — это вопрос о самом существовании жизни на Земле, захватывает сознание все растущих масс людей на всех континентах, становясь материальной силой истории. Происходит мощнейший подъем антивоенного движения в Западной Европе, Северной Америке, Японии, Австралии. Бьют отбой злопыхатели, которые привычно валили «ответственность» за это движение на «красных». Теперь никто уже не может отрицать, что наряду с коммунистами в борьбе против угрозы войны участвуют люди, придерживающиеся самых различных политических, идеологических, религиозных воззрений. Их сплачивает одно: озабоченность судьбами человечества. Они видят угрозу в одном и том же: в политическом курсе Вашингтона, который может привести прямо к ядерной катастрофе.

Уже и в Соединенных Штатах иные члены администрации Рейгана приходят к выводу — с огорчением приходят! — что небывалая народная антивоенная буря вызвана отнюдь не «рукой Москвы», а ее собственными, администрации, действиями: резким наращиванием военного бюджета и безответственными разглагольствованиями официальных лиц о возможности «ограниченной» ядерной войны.

Да, движение за мир стало влиятельной политической силой. В этом тоже сказывается идейное и моральное воздействие советской Программы мира, неослабевающего нашего мирного наступления...

И я думаю, что определенную лепту в такое положение вещей внес советский кинематограф, прежде всего — политический документальный фильм.

Вернемся к формуле ленинской резолюции 1919 года: «Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика желает жить в мире... и направить все свои силы на внутреннее строительство...» То есть — изначально страна наша ставила перед собою д в у е д и н у ю задачу: борьба за мир и социалистическое строительство, в которой обе стороны дела крепчайшим образом взаимосвязаны.

Так и ныне: чтобы упорно и последовательно воплощать в жизнь Программу мира, абсолютно необходимо развивать экономику,

культуру, обороноспособность страны, все дальше двигаться по пути созидания коммунизма; а коммунистическое строительство в свою очередь немыслимо без прочного мира. Программа мира не просто одно из направлений жизни советского общества, но — политическая идея, практическая стратегия, которыми пронизаны все сферы нашей действительности.

Вот почему, полагаю, политический кинематограф, исследующий, отражающий, пропагандирующий ленинскую Программу мира, — требует широкого, многостороннего подхода. Чем глубже, чем в большем числе связей и опосредований показывает фильм борьбу против угрозы ядерной войны, тем ценней он как феномен искусства, как явление нашей идеологической работы. И коль скоро с таких вот позиций мы окинем взглядом кинопроцесс последних лет, окажется, что внимания заслуживает ряд лент.

Прежде всего я имею в виду фильмы «Повесть о коммунисте» и «Ленинским курсом», удостоенные Ленинской премии. Яркий, поистине поэтический, глубокий рассказ о выдающемся политическом и государственном деятеле современности, Генеральном секретаре ЦК КПСС, Председателе Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежневе отражает многие направления его страстной, неустанной работы на благо советского народа. Убедительно показывают фильмы и деятельность Леонида Ильича на стезе укрепления всеобщего мира и разрядки, по осуществлению Программы мира, которая в глазах всего человечества неотделима от имени Леонида Ильича.

Внутренне связан с советской Программой мира 8-серийный цикл фильмов «Всего дороже», эпиграфом к нему можно было бы поставить святые слова: труд и мир.

Созданные по мотивам «Возрождения» Л. И. Брежнева документальные фильмы «Мария с Малой земли» и «Живи, человек!» («Укркинохроника»), «Целина» («Казахфильм»), как и основанные на воспоминаниях Леонида Ильича телевизионные ленты, раскрывая эпизоды биографии автора, позволяют нам понять, почему он столь убежденно борется против войны: плоть от плоти и кровь от крови рабочего класса, человек, прошедший дорогами войны от первого до последнего ее дня, руководитель возрождения разрушенной войною жизни, коммунист-ленинец, он и не может действовать иначе.

Грандиозная 20-серийная эпопея «Великая Отечественная», мощно и выразительно воспроизведшая горе и ужас военных испытаний, беспримерный подвиг советского солдата, — конечно же, есть в то же время величайшей силы художественный аргумент за мир, разрядку, мирное сосуществование; трудно представить себе более неопровержимый ответ на вопрос, хотят ли русские войны. Эта эпопея стала откровением для миллионов тех людей на Западе, кто впервые увидел зримые свидетельства нашего решающего вклада в разгром поджигателя войны номер один XX века — гитлеризма, свидетельством нашего органического коммунистического миролюбия.

Октябрь и мир... За сочетанием этих слов — вся история борьбы первой страны социализма за мир во всем мире. Самые важные, самые существенные этапы миролюбивой внешней политики СССР нашли отражение в документальных фильмах «Ум, честь и совесть эпохи», «Съезд партии Ленина», «Большой день Европы», «Трудные дороги мира», «Береги этот вечный свет», «Слово об Октябре и мире». Создатели их показали ленинские истоки нашей внешней политики, отразили титаническую деятельность по утверждению мира на земле, которую ведет продолжатель ленинского дела Л. И. Брежнев.

Как убедительный рассказ о тех переменах в настроении рядовых граждан ФРГ, во всей атмосфере тамошней жизни, которые явились непосредственным следствием нашей политики мира, усилий по нормализации отношений между СССР и Западной Германией, — звучит фильм «ФРГ: урок немецкого».

Отстоять мир можно, только будучи сильным. Именно такова цель сегодняшней нелегкой солдатской науки, которую постигают одетые в шинели юноши СССР и Болгарии, Венгрии и Польши, ГДР и Румынии — бойцы армии стран-участниц Варшавского договора. Об этом идет речь в картинах «Солдаты народа,

солдаты мира», «Такой солдат непобедим», «Братья по оружию».

Органическая, неотделимая часть нашей Программы мира — поддержка национально-освободительных и революционных движений. Советские кинематографисты сделали немало картин, отражающих драматизм и напряженность великой битвы за мир и социальное освобождение, развернувшейся на земле, разоблачающих врагов мира, разрядки, свободы народов. Таковы, например, фильмы об Апрельской революции в Афганистане, о борьбе его народа, поддержанного Советской страной, против внутренней реакции и империалистов, снятые на ЦСДФ, на Центральном телевидении, в Узбекистане и Таджикистане; картины «Этот свободный мир», «Пентагон», «Капли яда», «Обвинение», «Паутина», «Никарагуа: крах диктатуры», «Земля Сандино», «Кампучия, жизнь после смерти», «Пламя Ольстера», «Соль земли американской», «60 лет борьбы», «Осторожно, маоизм!», «Пекин — тревога человечества», «Маоизм — трагедия Китая», «Поджигатели из Поднебесной», «Палестинцы: право на жизнь»...

Не остаются в стороне от художественного освоения глобальной темы, о которой мы ведем речь, мастера игрового кино. Среди серьезных удач последних лет — фильмы «Доверие», «Ночь над Чили», «Тегеран-43», «Люди в океане», «Падение Кондора»...

Большой фильм «О, спорт, ты — мир!», посвященный Московской Олимпиаде — важнейшему событию международной жизни, с размахом и силой показывает, чем Олимпиада привлекла к себе пристальное внимание миллионов людей нашей планеты, как отразила она неодолимое стремление человечества к миру и прогрессу, а картина «Почему плакал Миша Олимпиец» объясняет, п о ч е м у враги мира и разрядки сделали все, чтобы сорвать всемирный спортивный форум, и почему их козни потерпели полное фиаско...

И вот что я хотел бы еще отметить. В работе над политическим фильмом, посвященным борьбе за мир и обновление жизни на планете, углубляется идейная убежденность кинематографиста, вырабатываются те качества, без которых немыслим партийный художник, — умение любить и ненавидеть: любить человека труда, ненавидеть реакционеров всех мастей. Позволю себе привести пример из собственной практики. Не так давно я участвовал в создании фильма «Неоконченный репортаж Якобуса Костера». Он смонтирован из оборванного пулями карателей репортажа голландского тележурналиста Якобуса Костера и его товарищей, расстрелянных солдатами хунты в Сальвадоре. Друзьям удалось спасти кассеты с пленкой, снятой за несколько часов и за несколько минут до убийства и запечатлевшей террор хунты. Трудно передать, что испытал я, работая над лентой!

Этот фильм, как и ряд других из тех, что названы выше, был показан на 2-м Всесоюзном смотре политического телефильма во Львове.

Конечно, мы, кино- и телепублицисты, могли бы сделать куда больше, активнее участвовать в воплощении в жизнь ленинской Программы мира. Для этого нам следует быть оперативней, по-карменовски мчаться в гущу событий, в горячие точки планеты, туда, где идет борьба, решаются судьбы мира и человечества. Чем чаще мы будем поступать именно так, тем ярче и выразительней будут наши произведения, тем с большей мощью будут они влиять на умы и сердца миллионов.

Мы, советские кинематографисты, всецело разделяем стремление к миру нашего народа, понесшего тяжелейшие потери в войне против фашизма. Мы глубоко верим в искренность усилий нашей партии и нашего правительства, направленных против опасности ядерного апокалипсиса. Но мы видим, как нарастает напряженность во всем мире.

И мы видим свой долг — долг художника и гражданина — в том, чтобы всеми средствами, присущими искусству экрана, активно участвовать в борьбе за мир во всем мире, за то, чтобы война навеки исчезла с лица нашей прекрасной планеты.

В благороднейшей борьбе ради жизни на земле...

Юрий Олененко,
председатель Госкино УССР

Приливная волна

Украинское кино в свете решений XXVI съезда КПСС

Когда-то Владимир Маяковский в насквозь лирической строке лаконично выразил единство революционных масс и отдельной личности: «Я счастлив, что я этой силы частица...».

Миллионы и миллионы людей в разных точках времени и пространства нового мира могли бы повторить за поэтом эти слова, ибо они испытывают такое же глубокое счастье от своей сопричастности Октябрю, ленинским идеям, делу партии, радостям и тяготам созидания, всей героической истории первого в мире социалистического общества.

Решения XXVI съезда КПСС, его атмосфера, настрой, приданный ими всей нашей жизни, сызнова усилили и обострили в наших сердцах это чувство...

Вот почему особый подъем испытали деятели литературы и искусства, все, кто отдает жар души образному постижению мира и человека, их этическому и эстетическому совершенствованию, когда с трибуны съезда Леонид Ильич Брежнев сказал, что в советском искусстве поднимается новая приливная волна.

Как же не чувствовать себя счастливым, сознавая, что ты капля этой могучей волны, созидающей великое социалистическое искусство, что ты вносишь лепту своего разума, своих эмоций, своих исканий истины, идейно-художественного идеала в сокровищницу многонациональной и единой советской культуры. Самовыражаясь в творчестве, оставаясь в нем неповторимой индивидуальностью, советский художник вместе с тем силен не только собственной силой, но и силой всей приливной волны в советском искусстве: она поднимает его, рождает новое творческое вдохновение, укрепляет социальный оптимизм, убежденность в исторической правоте нашего дела.

Точное, емкое, глубокое определение товарища Брежнева рождает множество ассоциаций, рисует выразительный образ советского многонационального искусства. Ведь в приливной волне каждая частица и вся волна — нерасторжимое целое: одно не существует без другого; мощное движение всей громады определяет движение отдельных капель, струй, потоков.

Это не означает, конечно, что все частицы приливной волны равнозначны, что их роль в высоте прилива — равноценна, но это значит, что нет в самой волне такой капли, которую бы не влекла вперед и выше единая сила, нет частицы, на которую не воздействовали бы соседние частицы и вся волна в целом.

Невозможно поэтому представить, к примеру, развитие, обогащение и расцвет украинского советского кинематографа вне этой волны, вне ее устремленности, внутренних взаимосвязей и взаимодействия потоков, вне их общего движения.

Так думает творческая интеллигенция, все трудящиеся Советской Украины. Работы украинских кинематографистов объективно существуют в общем контексте с работами кинематографистов русских и молдавских, грузинских и киргизских, белорусских и узбекских...

Поэтика Александра Довженко стала такой же корневой чертой всей советской кинематографии, как и поэтика Эйзенштейна и Пудовкина, Дзиги Вертова и Николая Шенгелая. Украинское советское кино нельзя рассматривать изолированно от работ Ромма, Пырьева, Козинцева, Трауберга, Донского, Лукова. Выдающаяся украинская советская актриса Наталья Ужвий не случайно связывает свои наиболее значительные творческие удачи со съемками в трилогии о Максиме и в «Радуге». Аналогично высказывался о своей работе в русском кинематографе Амвросий Бучма.

Точно так же, размышляя о сегодняшнем и завтрашнем облике украинского кино, понимая, что прежде всего этот облик зависит от степени усилий украинских кинематографистов, мы с благодарностью перенимаем опыт наших товарищей по искусству из Москвы и Ленинграда, Тбилиси и Фрунзе, Алма-Аты и Ташкента, Минска и Риги — С. Герасимова

и С. Ростоцкого, С. Бондарчука и И. Хейфица, Е. Габриловича и Ч. Айтматова, М. Каюмова и Л. Кулиджанова, братьев Ибрагимбековых и Э. Шенгелая, Г. Данелия и А. Тарковского, В. Жалакявичуса и А. Згуриди, Г. Чухрая и Ф. Хитрука, М. Хуциева и Л. Гурченко, М. Ульянова и К. Лаврова, Ю. Ярвета и В. Артмане...

Всех, разумеется, не перечислишь, но в том-то и чудо нашего советского искусства, что его — коллективно, с открытой душой, с готовностью всегда поделиться опытом, дать совет — творит именно вся, без исключений, большая и дружная семья мастеров советского кино.

Мы прекрасно сознаем, как много еще недорабатываем, сколько недостатков, слабостей, просчетов, огрехов в художественной продукции украинского кино, как велик еще наш долг перед зрителем, перед партией и народом. Оценку XXVI съездом вклада мастеров советской художественной культуры в сотворение нового мира и нового человека мы, применительно к состоянию кинематографа Украины, воспринимаем скорее как аванс, как поощрение наших стремлений.

Но творческие усилия украинских кинематографистов, соединенные с мощью всей приливной волны, вне всяких сомнений рано или поздно сделают свое дело: кинематограф Советской Украины заслужит право в несравнимо большей, чем ныне, степени отнести к себе слова Леонида Ильича Брежнева о новой приливной волне, поднимающейся в советском искусстве.

Для этого, конечно, нам в республике предстоит основательно поработать, серьезно перестроить самый подход к идеологической работе, устаревшее пересмотреть и отбросить, новое всемерно поддержать. И здесь наша опора, наш компас — решения XXVI съезда КПСС и XXVI съезда Компартии Украины, замечательные мысли, советы и указания товарища Леонида Ильича Брежнева, соображения делегатов партийных форумов страны и республики.

Многое из того, о чем мечтаем, к чему стремимся, что мы сейчас планируем на одиннадцатую пятилетку, было бы, наверное, невозможно без той работы, которую кинематографисты республики вели в годы десятой пятилетки и особенно в преддверии исторического партийного форума.

И тут важно обратить внимание не только на конкретные фильмы — удачные, средние или откровенно слабые, но на характер, динамику всего кинопроцесса в целом.

Прежде всего следует подчеркнуть, что мастера кинематографии сделали серьезные выводы из принципиальной партийной критики недостатков в кинематографии республики, прозвучавшей в речи члена Политбюро ЦК КПСС, Первого секретаря ЦК Компартии Украины Владимира Васильевича Щербицкого на республиканском идеологическом активе.

Конечно же, мы еще далеки от того, чтобы рапортовать о выполнении партийных рекомендаций. Но прошедшее время не потеряно зря. Мы — в дороге. Кое-что уже удалось сделать, чтобы поднять авторитет киностудий Украины.

Серьезным экзаменом, который наглядно показал, обладаем ли мы резервами, позволяющими приступить к перестройке, явилась подготовка к XXVI съезду КПСС и XXVI съезду Компартии Украины.

Сразу скажу, что творческий отчет кинематографистов республики съездам получил положительную оценку общественности. Художественные фильмы «От Буга до Вислы», «Платон мне друг», «Депутатский час», работы документального и научно-популярного экрана «Партийный подход», «Слово о пятилетке», «Живи, человек!» «В. М. Глушков, кибернетик», «Двигатели прогресса» явились серьезным вкладом в общий наш творческий опыт.

Но, разумеется, показателем общего состояния украинской кинематографии на рубеже 80-х годов надо считать не только фильмы, которыми Украина непосредственно рапортовала XXVI съезду партии.

Нашу уверенность, что кинематограф республики накопил достаточный творческий потенциал для качественного продвижения вперед, укрепляет ряд произведений последних лет. Назову такие фильмы, как «Аты-баты, шли солдаты...» Л. Быкова, «Дума о Ковпаке» Т. Левчука, «Жнецы» В. Денисенко, «Вавилон-XX» И. Миколайчука, «Рожденная революцией» Г. Кохана, «Овод» Н. Мащенко, «Ум,

честь и совесть эпохи» А. Косинова, «Пять песен о коммунистах» А. Слесаренко, «Дерзайте, вы талантливы!» Ф. Соболева. А вспомним громкий и заслуженный успех детских картин «Черная курица» и «Приключения Электроника». Кто не знает, что просто так, вдруг, на пустом месте отличная картина не рождается, для этого нужна обработанная почва...

1980 и 1981 годы принесли кинематографистам Украины пять призов и дипломов на Всесоюзном кинофестивале в Вильнюсе, главный приз по разряду детских фильмов на Московском МКФ. Для нас в этом просматривается закономерный итог целенаправленных усилий.

Тем настоятельнее необходимость глубоко анализировать каждый шаг на пути к успеху и каждый шаг, приведший к неудаче. Анализировать, чтобы делать все необходимые выводы, чтобы не повторять ошибок и развивать достигнутое, закрепляться на завоеванных передовых рубежах. Сознательно, планово закрепляться!

Не раз каждый из нас вчитывался в строки исторических документов XXVI съезда КПСС. И, разумеется, не только в те, которые непосредственно касаются литературы и искусства, идеологической работы.

По сути, каждая выдвинутая съездом идея, каждая проблема, любой пункт плана социального и экономического развития страны в предстоящие годы способны стать для мыслящего, живущего одной жизнью со своим народом художника мощным творческим детонатором, благотворным силовым полем.

«Если спросить любого советского человека — коммуниста или беспартийного, — говорил на съезде Леонид Ильич Брежнев, — чем отмечен прежде всего путь нашей партии в последние годы, то в ответ услышишь: отмечен этот путь

«От Буга до Вислы», режиссер-постановщик Т. Левчук (Киностудия имени А. П Довженко). Чеслав Гаюсь — В. Денисов, Вершигора — М. Волонтир

«Жнецы», режиссер-постановщик В. Денисенко (Киностудия имени А. П. Довженко). Мария — Н. Андрейченко

прежде всего тем, что удается сохранить мир». И, конечно же, этот путь, титаническую борьбу партии за сохранение жизни на планете необходимо постигать и отражать средствами киноискусства. Поднимать на экране эту тему с достойной ее значимости художественной глубиной.

Колоссальный художественный потенциал содержит в себе и такой пласт действительности, как созидательная деятельность государств социалистического содружества, как отношения СССР с развивающимися странами, как совместная борьба Коммунистической партии Советского Союза и зарубежных коммунистических и рабочих партий за светлое будущее человечества, как беспримерные усилия нашей Родины наладить диалог с трезво мыслящими лидерами политических и деловых кругов Запада.

И, безусловно, снова и снова ждет своего адекватного воплощения на экране будничный и легендарный подвиг советского народа, строящего коммунизм в условиях зрелого социализма и научно-технической революции.

«Нелегко рождается новая жизнь, — говорил на XXVI съезде КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев. — Труден, иногда мучителен путь социального прогресса, но тем значительнее, тем рельефнее достижения социалистического общества, тем величественнее подвиги его строителей и защитников...

Величественна наша цель — коммунизм. И каждый трудовой успех, каждый год героических свершений, каждая пятилетка приближает нас к этой цели. С этой точки зрения партия оценивает и предстоящее пятилетие. Дел предстоит много. Задачи надо решить большие, сложные, но мы решим их и решим обязательно».

Вот тот социально-политический «кислород», которым должна быть насыщена атмосфера наших студий, наши фильмы, художественные искания режиссеров и сценаристов, операторов и актеров. Вот критерий для оценки созданных картин. Значимость сделанного в искусстве партия призывает нас соизмерять с продвижением общества вперед в строительстве коммунизма!

Жизнь Советской Украины, как и всей страны, дает в этом смысле художнику бесценный, неповторимый материал. Представим только, какими масштабными делами, каким напряжением духовных сил влекут, устремляют республику вперед под руководством партии пятьдесят миллионов шахтеров и хлеборобов, металлургов и учителей, машиностроителей и сту-

дентов, метростроевцев и врачей, механизаторов и ученых, партийных работников и комсомольских вожаков, животноводов и работников транспорта...

Да, в принципе каждый прожитый день — зерно художественного произведения. Каждая человеческая судьба способна стать основой художественного образа. Надо только уметь увидеть в единичном — всеобщее, в частном — типичное, увидеть и перенести это на экран сердцем и разумом подлинно партийного художника. И мы стараемся создать для этого наилучшую творческую обстановку.

●

Первостепенная наша забота — о том, чтобы ведущие мастера были нацелены на современную тематику, на создание прежде всего произведений о глобальных, поистине мировых проблемах, которые выдвигаются сегодняшним днем, о замечательных личностях, которые живут рядом с нами и составляют цвет нашей эпохи.

Исходя из этих соображений, мы попытались при составлении наших перспективных тематических планов не только поставить во главу угла, но реализовать такой принцип: сочетать индивидуальные устремления и склонности кинематографистов с потребностями общества.

Конечно, от тематического плана до его реализации — «дистанция огромного размера». Но это — уже известная дистанция. А значит, вполне возможно объективно соизмерить с ней свои силы, свои достоинства и свои недостатки и выбрать те средства, которые приведут к достижению цели с наименьшими издержками.

В известном смысле тематический план украинских студий по производству художественных фильмов на 1982 год позволяет составить представление о том, чего нам удалось добиться, и о неизжитых еще слабостях.

Радует, что в тематическом плане достойно представлен жанр политического, публицистического кинематографа. Так, большие надежды возлагаем на фильм совместного советско-болгарского производства «Предупреждение». Чтобы объяснить такой оптимизм, достаточно назвать имя режиссера-постановщика: Хуан Антонио Бардем.

Однако прославленное имя, высокий уровень болгарской кинематографии и прежде всего сам жизненный материал фильма, повествующего и судьбе славного сына Болгарии, выдающегося деятеля мирового коммунистического и рабочего движения Георгия Димитрова, требуют от каждого из нас максимальной организационной собранности и предельной творческой самоотдачи. Безупречно наладить производственный процесс на Киностудии имени А. П. Довженко, где покуда он не всегда идет гладко, — одна из важных «точек приложения» наших усилий.

Чрезвычайно сложную, но очень интересную проблему, посвященную партийной работе, утверждению ленинских норм и ленинского стиля жизни партии, разрабатывает совместно с кинодраматургом В. Сычевским (пока что в форме литературного сценария) режиссер Николай Мащенко. Не боясь ошибиться, можно утверждать, что обращение такого яркого, страстного художника, как делегат XXVI съезда Компартии Украины Николай Мащенко, к актуальной теме современности сулит зрителям встречу с произведением искусства пронзительной гражданственности.

Своеобразную, трепетную ленту сделал режиссер Леонид Осыка. По властному зову сердца, по глубокой внутренней потребности он создал фильм о своем товарище, безвременно ушедшем из жизни кинорежиссере и актере Леониде Быкове, который умел так негромко и неброско говорить со зрителями о самом главном, находя в них душевный отклик. Благородные свойства личности героя, его редкий по доброте, искренности, правдивости, простоте и чистоте художнический дар стали тем нравственным камертоном, который дал настрой всей образной системе этой картины.

Двухсерийная лента В. Денисенко «Высокий перевал», которая еще вчера была в планах, а сегодня уже состоявшийся факт искусства, — это весомый, взволнованный ответ деятеля искусства на решения XXVI съезда КПСС. Радует, что такой зрелый, одаренный мастер длительное время сохраняет стойкую верность теме современности, пристально изу-

чает жизнь, идет, как говорится, на грозу; не боясь острых вопросов, создает конфликтную драматургию, лепит характеры сильные, самобытные, творит кинематограф по-настоящему партийный.

Есть в наших планах психологическая драма «Апрельский лед», фильм о становлении молодого советского рабочего, зрелищный, исполненный драматизма, поскольку герой избрал профессию горноспасателя и его характер раскрывается в экстремальных условиях.

Заканчивается производством сценарий В. Мережко «Полеты во сне и наяву» (режиссер Р. Балаян). Даровитый драматург, передав довженковцам свое произведение, не просто ждет и надеется, что по его сценарию будет создана тонкая ироническая комедия, поднимающая важнейшие проблемы ответственности человека перед обществом, перед самим собой, — он активно способствует плодотворному творческому кинопроцессу. Это внушает надежду.

Еще один творческий тандем сценариста-москвича и режиссера-киевлянина уже пришел к успешному финишу, внеся свой вклад в реализацию постановления ЦК КПСС о дальнейшем развитии кинематографа для детей и подростков. В. Меньшов и М. Беликов создали суровую и трогательную ленту «Ночь коротка», затрагивающую самые сокровенные струны человеческой души. Ее мягкая человечность и безупречная честность едва ли оставят кого-нибудь равнодушным как в детской, так и во взрослой аудитории. Об этом шла речь и в статьях о фильме, опубликованных в «Правде», в «Искусстве кино» и других органах печати.

Думаю, что подобное сотрудничество продолжает плодотворную традицию взаимообогащения национальных кинематографий советских народов-братьев. Мы и впредь будем ее совершенствовать. Вместе с тем нам предстоит, на мой взгляд, решительно противостоять хотя и не частым, но деструктивно влияющим на развитие кинематографа попыткам иных недобросовестных сценаристов действовать в отношениях с нашими студиями по пословице: на тебе, боже, что мне негоже.

Разумеется, мы прекрасно сознаем, что многовариантность искусства как особого способа постижения мира не терпит заданности, прокрустова ложа однозначных схем. По меньшей мере наивно с безапелляционностью ограничивать понятие «современность» сугубо временны́ми рамками: допустим, от 1 января 1980 года — это современность, а до этой даты — нет. Современность в кино — это прежде всего созвучность нуждам, объективным требованиям развития общества и личности. И нет, например, сомнений, что в этом ключе всегда будут звучать современно историко-революционные ленты.

Работая сейчас над осуществлением замыслов, связанных с 60-летием Союза Советских Социалистических Республик и с 40-летием Победы в Великой Отечественной войне, мы совершенно определенно исходим из того, что нам предстоит создать картины обязательно современные и непременно для сегодняшнего зрителя и под углом зрения сегодняшних тенденций в историческом движении человечества. Мы понимаем, что эти картины получат достойный общественный резонанс лишь в том случае, если будут влиять на воспитание человека в духе советского патриотизма и пролетарского интернационализма, в духе нетерпимости к антикоммунизму и антисоветизму, к тоталитаризму и насилию, к расизму и гегемонизму, к милитаризму и реакции, в духе постоянной готовности защищать завоевания социализма.

Верность художника своей теме в искусстве — всегда надежная опора для успеха. Тем более такой грандиозной теме, как Великая Отечественная война. Нельзя поэтому не приветствовать многолетнюю приверженность ей Тимофея Васильевича Левчука, в прошлом — солдата, а ныне — старейшины украинского кино. Свое 70-летие он встретил исполненный неувядающей активности, новых творческих замыслов.

На очереди у него после фильмов «Дума о Ковпаке» и «От Буга до Вислы» героическая драма по сценарию Е. Оноприенко «Если враг не сдается». Фильм воссоздает подвиг советских воинов, разгромивших отборные части

«Вавилон-XX», режиссер-постановщик И. Миколайчук (Киностудия имени А. П. Довженко). Фабиан — И. Миколайчук, Мальва — Л. Полищук

фашистского вермахта в грандиозной Корсунь-Шевченковской битве. Надо ли говорить, как злободневна сегодня, особенно для воспитания молодежи, главная идея будущей картины — неразрывная связь судьбы человеческой и судьбы народной, единство советских людей, неизбежность поражения любого агрессора, посягнувшего на советскую землю, на ленинские идеи, на наше коммунистическое будущее.

Совсем иной эпохе посвящена двухсерийная картина «Ярослав Мудрый» (совместное производство «Мосфильма» и Киностудии имени А. П. Довженко), которую по сценарию П. Загребельного и М. Вепринского снял к 1500-летию Киева режиссер Г. Кохан. Однако же и она представляется нам созвучной современности своим идейно-художественным замыслом. Как показали первые ее просмотры, она глубоко затрагивает умы и сердца советских людей. По своему настрою эта картина лежит в том же русле, что и такие известные ленты, как «Александр Невский» и «Петр I». Сколь бы далеки ни были от нас по времени конкретные события, происходившие тысячу лет назад в Киевской Руси, для голоса политической мудрости, для дальновидных заветов потомкам, для утверждения исторических принципов единения, миролюбия и созидательной силы нашего народа нет временных пределов.

Что уроки истории могут быть остросовременными, по-новому волнующими сегодняшнего нашего зрителя, еще раз доказывает то экранное прочтение всемирно известного, классического «Овода», которое осуществил режиссер Н. Мащенко, поручив главные роли — Овода и кардинала Монтанелли — дебютанту А. Харитонову и крупнейшему мастеру нашего искусства С. Бондарчуку. Совершенно закономерно, что эти три кинематографиста удостоены за свою работу Государственной премии Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко.

Выдающуюся украинскую актрису Саломею Крушельницкую мировая музыкальная критика оставила в один ряд с М. Баттистини и Э. Карузо, Ф. Шаляпиным и Т. Руффо. Дружескими отношениями Крушельницкая была связана с А. Тосканини и Дж. Пуччини, Э. Дузе и

«Черная курица, или Подземные жители», режиссер-постановщик В. Гресь (Киностудия имени А. П. Довженко)

Р. Леонкавалло. Ее творческий путь, оплодотворенный горячей любовью к родной земле и родному народу, в то же время как бы персонифицировал творческую связь, содружество разных наций. Разве такой образ не несет в себе многое, что взволнует нашего современника, что столь дорого советскому искусству, наследующему все лучшее в духовном развитии человечества! Именно эта мысль вдохновляет группу режиссера О. Фиалко, создающую по сценарию В. Врублевской фильм о Саломее Крушельницкой (художественный руководитель Н. Мащенко).

Советская культура призвана воспитывать сознательного строителя коммунизма, человека, богатого духовно, глубоко и точно чувствующего, свято исповедующего идеалы социалистического гуманизма. Таким должен быть и герой романа, пьесы, фильма.

Наши литература и искусство дали путевку в жизнь целой плеяде глубоких, оригинальных, ярких героев-современников. И все-таки наряду с ними мы, увы, нередко плодим, вопреки собственному желанию, именно безликие, шаблонные, плоские персонажи. И какие бы доблести им ни приписывались авторами, они не в силах стать властителями дум советских читателей и зрителей.

Сколько благих авторских намерений пропало из-за этого на Киностудии имени А. П. Довженко и на Одесской киностудии! Герои таких несостоявшихся экранных произведений, как «Цветы луговые», «Белый танец», «Под свист пуль», «Последний гейм», были обречены на забвение еще до своего выхода в свет. В этом укор всем нам, украинским кинематографистам. Укор тем более суровый, что ни для кого (кроме разве непосредственных создателей) не было секретом, какая картина получится в итоге, на что идут народные деньги и творческие усилия.

В чем тут дело? Где причины того, что до сих пор создаются у нас картины-невидимки, которые вроде бы есть, но по сути их нет, потому что они — бесполезны? Рутина? Сила привычки? Притупление чувства ответственности? Охота к спокойной жизни? По-видимому, и то, и другое, и третье, и четвертое...

Между тем история украинского советского кино (и давняя, и близкая) — это прежде всего череда ярчайших положительных образов. Вспомним хотя бы классических героев «Земли», «Арсенала», «Щорса», «Богдана Хмельницкого», «Трактористов», «Богатой невесты», «Большой жизни», «Радуги», «Подвига разведчика». В последние годы полюбились

зрителям, стали несомненным фактором идейного, нравственного, эстетического воспитания герои фильмов, о которых уже шла речь, — «В бой идут одни «старики», «Дума о Ковпаке», «Как закалялась сталь», «Жнецы», «Овод», «Черная курица», «Приключения Электроника».

Нет, не прерывается, живет преемственность в создании яркого, полнокровного, притягательного героя, идущая в украинском кино от Александра Довженко. Хотя издержек непомерно много. Проблема в том, чтобы увидеть в реальных героях нашего времени прообразы героев экрана и талантливо, творчески воплотить их в искусстве. Примечательна в этом смысле история создания главных героев в двух фильмах 1981 года: «Платон мне друг» (Киностудия имени А. П. Довженко) и «Крупный разговор» (Одесская киностудия).

Восемь лет действует договор о творческом содружестве кинематографистов Одессы и треста «Азовстальстрой». Пристальное исследование рабочей среды в ее диалектическом развитии, помноженное на художественное мастерство актера Б. Брондукова и режиссера Г. Глаголева, позволило создать остропублицистическую картину, в главном герое которой Михаиле Степчаке угадываются черты характера бригадира строителей, Героя Социалистического Труда, депутата Верховного Совета СССР Михаила Бодашевского. На экране — жизненно достоверный, духовно щедрый характер советского рабочего, которого отличает обаяние и активная жизненная позиция.

Художественный фильм «Платон мне друг», поднимающий тему охраны природы, был доверен как дебют в игровом кино опытному документалисту Виктору Шкурину. В свое время героем одной из его картин был Герой Социалистического Труда директор Орджоникидзевского горнообогатительного комбината Григорий Лукич Середа. Нельзя, наверное, категорически утверждать, что именно Г. Середа — прообраз главного героя фильма «Платон мне друг». Но то, что контакт с интересным человеком и прогрессивным руководителем натолкнул В. Шкурина на создание сценария (совместно с В. Сычевским), а затем и добротного игрового фильма, — несомненно.

Стало быть, как действовать, известно. Практика дает испытанные ориентиры. Тем нетерпимее появление на экране характеров трафаретных, мелкотравчатых, «доминанта» которых — удаленность от магистральных путей нашей эпохи, от задач по созданию нового мира и нового человека, выдвигаемых партией.

Партийная позиция по этому вопросу с предельной четкостью выражена на XXVI съезде товарищем Леонидом Ильичом Брежневым: «Важно здесь, конечно, добиваться того, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи. Чтобы герои произведений не замыкались в круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра». Партия призывает создавать такие образы наших современников, «которые волнуют людей, вызывают споры, заставляют задумываться о настоящем и будущем».

Нам ни к чему супермены, лишенные сложных, глубоких и противоречивых движений души, не ищущие, не страдающие, не сомневающиеся, не думающие о предназначении человека в нашем прекрасном и яростном мире. Нет рецептов, по которым можно было бы конструировать героя на аптекарский манер: столько-то граммов добродетели, столько-то миллиграммов грехов, столько-то процентов утепляющих ингредиентов. Но есть на свете талант художника, отданный людям и эпохе, «мобилизованный и призванный» на созидание нового мира Он — гарантия всех творческих побед...

Характеризуя то лучшее, что наша литература и искусство создали в последние годы, товарищ Леонид Ильич Брежнев сказал: «Различны герои таких произведений — бригадир строителей и председатель колхоза, железнодорожный рабочий и офицер, летчик и крупный ученый. Но в каждом из них читатели, зрители находят созвучие собственным мыслям и переживаниям, видят воплощение лучших черт советского характера».

Здесь не только обобщение достигнутого. Здесь — и программа на будущее для каждого мастера в каждой из наших республик.

●

Сценарий своей новой картины режиссер В. Денисенко написал сам. В этом нет, разумеется, ничего противоестественного. Хороший сценарий — всегда хороший сценарий, кто бы ни был его автором. А хороший сценарий, написанный режиссером, вдвойне ценен. Тут и объяснять ничего не нужно. Однако не нужно, наверное, объяснять и другое. Созданный режиссером слабый сценарий — слаб вдвойне.

Увы, далеко не всем режиссерам, которых манит стезя сценариста — а манит она многих, особенно в последнее время, — удается освоить сценарное дело профессионально.

Нет, сценарную проблему, проблему дефицита качественных сценариев на современную тему едва ли удастся решить, массово совмещая в одном лице режиссера и сценариста. Убежден, куда перспективней путь более действенного привлечения к работе для кино широкого писательского актива.

Советская литература всегда шла и идет в авангарде родственных муз, вдохновенно, новаторски осваивая неведомые истории пласты социалистического образа жизни. Она — будем откровенны! — пока что превосходит кинематограф по смелости и глубине в постановке проблем нашего бытия, по образной насыщенности и оригинальности художественного осмысления жизни в ее революционном развитии.

Опыт многих успешных киноэкранизаций отражает не только этот неоспоримый факт, но и то, что содружество с литературой, когда оно творческое, чуждое слепому копированию, фальшивым трансформациям и бездумному упрощению, безусловно обогащает искусство экрана. Вне всякого сомнения, и кино, в свою очередь, способно обогащать литературу, но это уже другой вопрос.

Вот почему мы и предпринимаем сейчас настойчивые организаторские усилия, чтобы в работу по воплощению на экране 80-х годов XX века, нашего времени и его героев активно включились ведущие писательские силы республики — и те, которым наш кинематограф уже многим обязан, и те, которым еще предстоит внести в него достойный вклад. Наши взоры обращены к Олесю Гончару и Миколе Бажану, Михайло Стельмаху и Павлу Загребельному, Борису Олейнику и Александру Леваде, Юрию Мушкетику и Виталию Коротичу, Платону Воронько и Ивану Драчу, Николаю Зарудному и Алексею Коломийцу, ко всем талантливым мастерам, умудренным жизнью, зрелым и молодым...

Как бы противоречивы и сложны ни были пути большой литературы в кино, в какой форме ни сопрягался бы труд писателя с кинопроизводством (оригинальный сценарий, экранизация «по мотивам» и т. д.), писатель всегда был и, мы надеемся, всегда будет в кинематографе фигурой первостепенного значения, не гостем, а равноправным соавтором, сотворцом, незаменимым и желанным. И никакие ссылки на специфику киноязыка и писательскую «несговорчивость» не могут «аргументировать» некоторое охлаждение, проявившееся ныне в контактах украинского кино с писателями. Это наша серьезная ошибка, и мы ее будем исправлять самым настойчивым образом.

●

На Одесской киностудии возникла необходимость сделать один очень нужный фильм. И вдруг выяснилось — нет режиссера, который согласился бы эту картину снимать!..

Хочу, чтобы меня правильно поняли. Речь идет вовсе не о том, чтобы в приказном порядке обязать художника взяться за ту или иную работу — это чуждо основополагающим принципам партийного отношения к искусству.

Суть тут в ином — в том, что мы все, общими усилиями обязаны создавать и поддерживать климат высокой ответственности режиссера, как и любого участника кинематографического производства, — ответственности перед своим делом, перед коллективом студии, перед миллионами зрителей, сограждан и современников.

Суть в том, чтобы научиться увлекать режиссера «социальным заказом», воспитывать в нем гражданственность, чувство художнического долга — своеобразный внутренний «категорический императив», который двигал бы им в процессе принятия творческих решений.

Допускаю, что режиссер может считать сделанное ему конкретное предложение просто-напросто неинтересным творчески, бесперспектив-

«Вторжение», режиссер-постановщик В. Новак (Одесская киностудия). Лиза — Н. Вавилова, Павел — В. Фокин

ным. Но тогда, наверное, следует аргументированно и откровенно отклонить его, сделав свою, аналогичную по значимости, творческую «контрзаявку». Увы, увы... Как часто громкая фраза, которая то и дело сотрясает воздух кулуаров: «Если бы мне дали сделать, что я хочу!» — оборачивается на поверку не более чем фразой. Когда говоришь такому режиссеру: «Пожалуйста, делайте, чего душа пожелает, мы вам полностью доверяем!» — выясняется, что душа ничего путного не желает, что за душой — довольно-таки пустовато.

Я вовсе не намерен доказывать, что недостатки с воплощением современной темы, бедность или же вычурная претенциозность киноязыка (что тоже бедность — только навыворот), длительные простои режиссеров со стажем и неудачные дебюты молодых, что все это — лишь результат отсутствия у иных режиссеров должного чувства социальной и профессиональной ответственности. За состояние процесса кинотворчества и кинопроизводства несут персональную ответственность прежде всего те люди, которым партия доверила соответствующие руководящие посты.

Однако режиссер в фильмопроизводстве — фигура особая. Он — дирижер. Без него оркестр не сыграется и не сыграет. А кино — это всегда оркестр. От фальшивой ноты не застрахован любой оркестрант. Но несет ответственность за музыку в целом тот, кто стоит за пультом: пусть для него каждая ошибка имеет вполне конкретный адрес — сфальшивил гобой или контрабас, — для публики всегда сфальшивил весь оркестр, сфальшивил дирижер.

Режиссер не только — талант, но и — профессия.

А как может считать себя профессионалом режиссер, который, начиная большую постановочную работу, рассматривает, к примеру, подготовительный период как дополнительный отпуск; затем забывает сделать по принятой форме необходимые заказы на фондовые ма-

териалы; затем, когда обнаруживается перерасход денежных средств по смете, заявляет с бравадой: «Я в экономике не разбираюсь! Я кинематографист, а не снабженец!»; затем, когда в киногруппе возникают сложности и трения, срываются сроки выхода фильма в свет, предпочитает выработке оптимального решения поток «сверхэмоциональных» требований в различные инстанции с ультиматумами: если для меня не... если вы не... если мне не... то я снимаю с себя ответственность!..

Что там говорить — никто не собирается ставить кинопроцесс с ног на голову, оценивая потенциал режиссера по его способности добывать и забивать гвозди, а его профессионализм — по бухгалтерским навыкам. Каждый коллектив (и киногруппа тоже) держится на разделении труда. И режиссер не только должен, но обязан передоверять некие доли ответственности своим коллегам. Но для руководителя передоверить ответственность — не значит снять ее с себя, разделить труд — не значит потерять над ним контроль.

Как-то мне сообщили, что очередной плановый полнометражный фильм намечено поручить режиссеру, который перед этим благополучно завалил две художественные картины. Проект приказа уже был всеми завизирован, недоставало лишь подписи председателя.

Как быть? Заманчиво, конечно, и в третий раз кряду рискнуть: а вдруг — удача. Но...

Пока я советовался, анализировал варианты, мучился сомнениями, на что ушло несколько дней, режиссер успел обидеться: «Почему задерживается решение о запуске фильма и назначении меня постановщиком?» Задаю встречный вопрос: «А вы разве не догадываетесь?» Нет, не догадывается...

Процесс воспитания, тем более воспитания художника, всегда сложен, диалектически противоречив, а то и болезнен. Гораздо проще и приятнее, разумеется, каждый шаг каждого режиссера, сценариста, оператора, директора встречать сладкими комплиментами или даже объятиями. Гораздо труднее и огорчительнее отвергать сценарии, браковать пробы, присуждать третью категорию.

Но уже тысячи раз доказано практикой, что комплиментарная, сахариново-маргариновая, всепрощенческая манера взаимоотношений в сфере искусства ничего, кроме вреда, кроме поражений, не приносит.

Хочу в этой связи всмотреться в судьбу одного украинского режиссера.

На Московском международном кинофестивале 1981 года картина Виктора Греся «Черная курица» получила, как известно, главный приз по разряду фильмов для детей. Я как-то особенно радовался заслуженному и неоспоримому успеху этого художника. И не только потому, что он режиссер Киностудии имени А. П. Довженко. За конкретной историей, связанной с Виктором Гресем и фильмом «Черная курица», просматриваются многие наши просчеты и одновременно вырисовываются и те методы, которые позволяют активно влиять на ход событий, меняя положение к лучшему.

Для меня не было новостью, что судьба талантливого кинорежиссера Виктора Греся складывается противоречиво. Судите сами. Отличная дипломная работа во ВГИКе. Потом — творческая пауза. Затем — тонкий лирический фильм «Слепой дождь», получивший международное признание и приз «Золотая нимфа» на кинофестивале в Монте-Карло. Казалось бы, все образовалось. Но снова — затянувшаяся пауза. Что же случилось?

Проще всего переложить вину за случившееся на самого Виктора Греся, вспомнить какие-то творческие предложения, которые ему делались, какие-то возражения, намекнуть на неуступчивость и несговорчивость режиссера, просто многозначительно промолчать. Но если даже допустить, что обличительные тирады и красноречивое молчание имеют под собой какую-то почву, факт остается фактом: долгое время не дарил людям прекрасное художник, который д о к а з а л, что умеет это делать.

А этому нет и не может быть оправданий, какие бы тому ни существовали причины! Тем паче, что в тот же период в м е с т о н е г о одну за другой получали постановки и такие режиссеры, которые — один за другим — терпели закономерное фиаско...

Словом, если даже бегло вникнуть в положение, при котором в принципе возможно, что-

бы интересный художник несколько лет кряду ничего не создавал для народа, а творческий коллектив киностудии такого противоестественного положения не изменил, то придешь к выводу: есть к чему приложить организаторские, воспитательные усилия.

И очень обнадеживает, что сегодня режиссер Виктор Гресь — уже заслуженный деятель искусств Украинской ССР — исполнен горячих творческих замыслов, находится в творческом поиске, который мы будем всячески подкреплять организационно, производственно, разумеется, никак не снижая меры идейно-художественной требовательности.

Здесь возникает естественный повод поразмышлять и о столь насущной проблеме, как доверие к молодым, подготовка дееспособной, самостоятельной творческой смены, идущей — как положено — дальше учителей, развивающей и приумножающей их успехи.

По числу творческих дебютов украинские студии, думается, идут в числе передовых. Дебюты исчисляются не единицами, а десятками. И молодые режиссеры, сценаристы, операторы никак не могут пожаловаться на недостаток доверия к ним. Однако ориентация на «вал», как и комплиментарность, — не самый эффективный подход к делу. Это подтверждает и результативность наших творческих дебютов. К сожалению, количество их все еще превалирует над качеством, самостоятельные постановки иной раз даются тем, кто до них не дорос, а тем, кто дорос, они почему-то не даются, и порой впереди оказываются не самые талантливые и профессионально зрелые, а самые пробивные. Еще раз подчеркну: это вредно еще и потому, что, отдавая постановку человеку неспособному, мы тем самым ли-

«Ярослав Мудрый», режиссер-постановщик Г. Кохан (Киностудия имени А. П Довженко). Ярослав Мудрый — Ю. Муравицкий

шаем постановки, обездоливаем одаренного, обещающего молодого художника, а значит, обкрадываем духовно и нашего зрителя.

Однако же при всех издержках немалому числу режиссеров и операторов, которые вчера не были никому известны, украинские студии дали доброе отеческое благословение. Это режиссер Г. Кохан и оператор Ф. Гилевич, поставившие многосерийную ленту «Рожденная революцией», а теперь, к 1500-летию Киева, — фильм «Ярослав Мудрый». Это в прошлом оператор, а ныне режиссер А. Итыгилов. Это режиссер уже двух фильмов («Вавилон-XX» и «Такая долгая, такая теплая осень») И. Миколайчук, широко известный ранее как актер. Это бывший режиссер научно-популярного кино В. Пидпалый, документалист В. Шкурин. Это молодые режиссеры Р. Балаян, М. Беликов, Г. Глаголев, Б. Ивченко, М. Ильенко, В. Криштофович, Б. Савченко, С. Клименко... Верится, что перечень подобных новых имен будущее позволит значительно расширить, резко сократив при этом список неудач...

Всякая киностудия в идеале — дружный и спаянный коллектив единомышленников, исповедующих общее идейно-художественное кредо при всей несхожести индивидуальных творческих почерков, жизненных биографий и возрастных цензов. Мы постараемся сделать все, чтобы украинские студии максимально приблизились к этому идеалу.

●

Так случилось, что в течение довольно короткого промежутка времени к нам обратились по сходному поводу три крупных, широко известных и любимых нашей общественностью деятеля искусств — Никита Богословский, Анатолий Соловьяненко, София Ротару. Каждого из них волновало: почему в такой песенной республике, как Украина, слабо развивается жанр музыкального фильма, имеющего славное прошлое и почти «обреченного» на стабильный зрительский успех? Где фильмы с песнями, которым суждена долгая жизнь в сердце и памяти народа, фильмы, развивающие песенные традиции «Богатой невесты», «Большой жизни», «Трактористов», «Истребителей», «Весны на Заречной улице»?

Обсуждение не ограничилось одними критическими замечаниями. Все три мастера выразили готовность активно включиться в дело, принять в нем непосредственное участие. Ну кто не обрадуется, когда явную творческую заинтересованность проявляют люди, сам факт участия которых в фильме — уже половина зрительской благосклонности. Радость Госкино УССР разделили и товарищи со студии имени Довженко. Они выразили горячую готовность тотчас же связаться и с Никитой Богословским, и с Анатолием Соловьяненко, и с Софией Ротару и немедленно приступить к совместной работе.

Увы, как ни прискорбно, благим намерениям не суждено было принести скорый и обильный урожай. На студии начался тот вялый, затяжной, апатичный процесс, который принято именовать волокитой. Вроде бы никто не против, а события движутся вперед мучительно медленно, «как мокрое горит», по меткому народному слову.

Правда, ныне литературный сценарий фильма с участием А. Соловьяненко пишется. Но сколько времени растрачено вхолостую.

Как выше уже говорилось, мы настойчиво стремимся опереться в решении сценарной проблемы на литературу. Поэтому у нас в Госкино УССР произошло нечто похожее на маленький праздник, когда мы получили две интересные писательские заявки.

Даже если бы кинокомедии выходили на экран ежедневно, зрительскую жажду, наверное, все равно не удалось бы утолить. Покуда же они появляются значительно реже. И вот крупные литераторы, украинский и белорусский, — М. Зарудный и А. Макаенок — предложили в творческом содружестве написать наполненную солнцем и смехом веселую молодежную кинокомедию, затрагивающую серьезные вопросы морали, выбора жизненной позиции... Разве не праздник?

Длительное время шли переговоры и с маститым комедиографом А. Коломийцем об экранизации самых популярных его пьес. Он колебался, оттягивал решение: «Знаете, боязно! Человеку, в руки которого попадает выношенное тобою дитя, надо верить, как самому

себе!» Алексея Федотовича можно понять. И на чужом, и на собственном опыте он убедился, как много значит для судьбы фильма, в какие руки именно попадет его литературная первооснова.

И вот, наконец, не без нашей настойчивости, писатель дал согласие на экранизацию трех своих пьес, прекрасно прошедших испытание временем: «Планета надежд», «Дикий ангел» и «Голубые олени». Дал со словами: «Отдаю! Верю!»...

Как же развивались события дальше, на уровне деловой каждодневной работы писателя с киностудией, а киностудии с писателем? Как использовали мы писательский жест доброй воли, который сами же вызвали к жизни, как оправдали выданный драматургу творческий вексель?

Как и в истории с тремя музыкантами: на словах — все в восторге, на деле — никакого движения, полнейшее затишье.

Оставим в стороне такие высокие материи, как творческое горение, огонь вдохновения; даже деловую инициативу и организаторскую активность оставим в стороне. Коснемся сугубо прозаических и потому гораздо более обязательных вещей. Разве простой служебной исполнительности, обычной рабочей дисциплины не достаточно было, чтобы дать нормальный старт работе?!

На XXVI съезде КПСС серьезно и остро был поставлен вопрос об исполнительской дисциплине. Уверен, что в сфере кинопроизводства она столь же необходима, как и в других сферах жизни, если не больше.

Кто обязан по долгу службы осуществить на студии первый контакт с писателем или композитором, кто призван посадить в благодатную почву зерно заявки и лелеять первые всходы, бережно растить будущий плод? Прежде всего редактор, специалист, которому надлежит быть связующим звеном между писателем и режиссером. Однако до сих пор частенько оказывается, что редактор не столько объединяет, сколько разъединяет. Спрашиваешь писателей: чем объяснить ваше прохладное отношение к кино? И нередко слышишь в ответ: слабой, некомпетентной редактурой, которая раздражает и отпугивает, не умеет, сталкиваясь со сложностями, искать творческие решения, а стращает «спецификой киноязыка», не помогает, а запутывает.

Печально, но с этим нельзя не согласиться. Редактура — крайне слабое звено на студиях республики. Профессионально слабое. А исполнительская дисциплина самым прямым образом связана с профессионализмом, с известной формулой: могу, умею, знаю, хочу. Когда работник не может, не умеет, не знает или не хочет (в любой комбинации этих «не»), он никогда не поднимется до нормальной исполнительской дисциплины, не говоря уже о творческой инициативе.

Упрека в непрофессионализме заслуживают и многие организаторы производства: директора, администраторы. Подчас эти работники приносят больше пользы газетчикам, давая обильную пищу для фельетонов, чем киностудиям, где получают заработную плату.

Годами числятся на студиях штатными сценаристами, членами сценарных мастерских люди, напоминающие бесплодную смоковницу. Не всегда оказываются на должном исполнительском (а значит — профессиональном) уровне и руководящие работники студий.

...Да, в том, что не вышел пока на экраны фильм Киностудии имени А. П. Довженко с участием С. Ротару, А. Соловьяненко, с музыкой Н. Богословского, виноват такой-то и такой-то конкретный редактор. Другие редакторы виноваты в других потерях. Но только ли редакторы? Вся ли в этом правда? Разве не лежит ответственность за загубленную готовность крупных художников творить, за увядший на корню плодотворный замысел — и на директоре студии, на ее главном редакторе? А вместе с ними разве не разделяет вину и председатель Госкино УССР, не сумевший, получается, создать обстановку, при которой подобные случаи будут начисто исключены?

Мы сейчас настойчиво работаем над этим кругом вопросов. Мы хотим добиться такого положения, при котором все слагаемые многомерного кинопроцесса будут безупречны, будут позитивно влиять на экранную продукцию.

●

Каковы же эти слагаемые? Суммируя сказанное выше, я бы выделил вот что:

кинопроцесс в республике нуждается в более оптимальном и точном, более гибком управлении, органично соединяющем идейно-художественные устремления творческой личности и идейно-художественные ожидания общества как социального заказчика;

коллективность кинематографа как искусства требует более высокого профессионального уровня всех его участников, чего предстоит добиваться самым настойчивым образом;

сценарный голод не будет утолен, если не удастся кроме кинодраматургов-профессионалов сплотить вокруг студий широкий писательский актив, пусть и не владеющий на первых порах «спецификой экранного письма»;

успех каждого фильма следует планировать заранее, поскольку он вполне поддается научно-управленческому программированию, хотя и зависит от множества причин;

современная тематика и современная проблематика (которая может пронизывать и сугубо исторические вещи) являются важнейшим и непременным компонентом стратегии успеха;

идейно-художественная смелость в постановке острых вопросов, умение такие вопросы ставить не приходят на второй день после призыва к смелости, их требуется целенаправленно воспитывать, как и вкус к современной тематике, как и чувство ответственности, как и способность открывать положительного героя, который может стать властителем дум;

творческие простои мастеров, запоздания с выходом на самостоятельную дорогу молодой смены необходимо сокращать до минимума (но, разумеется, до разумного минимума, не превращая в фетиш ни длительную паузу, ни поточный метод);

доверие, которое партия и народ оказывают художнику, неотделимо от встречной ответственности, которая тоже есть мера таланта.

Истины эти не новы, но нам предстояло и предстоит, во-первых, последовательно превращать их в убеждения всех участников кинопроцесса и, во-вторых, добиваться их комплексной, научно обоснованной реализации.

●

За годы десятой пятилетки киностудии Украины выпустили 253 полнометражных и 1911 короткометражных фильмов, в том числе немало многосерийных. За тот же период в кинотеатрах республики было продано 3,5 миллиарда билетов. То есть 2 миллиона зрителей приходят ежедневно на встречу с любимым искусством только на Украине! Это и есть реальное выражение массовости и популярности искусства кино, делающих кинематографиста счастливым, но налагающих на него особую ответственность.

Чувство этой ответственности дано испытывать и признанному художнику, и рядовому киномеханику, который первым, лицом к лицу со зрителем, ощущает свою причастность либо к успеху, либо к поражению всего братства кинематографистов.

И всякий раз у истоков победы или поражения стоят люди. Вот почему, вырабатывая стратегию успеха фильмов украинских студий в свете решений XXVI съезда партии, мы на первое место будем все больше выдвигать работу с людьми — основу всякого партийного, государственного влияния на ход событий.

С этой точки зрения к настоящим заметкам правильно было бы отнестись, наверное, не как к моим сугубо личным киноведческим размышлениям, но как к отражению коллективного мнения Госкино УССР, многих кинематографистов республики, как к некоему абрису программы нашей работы — программы, которой, безусловно, предстоит еще развиваться и уточняться, но которая в главном, в основном уже очерчена и над реализацией которой мы твердо намерены работать практически.

Михаил Шолохов мудро сказал когда-то, отвечая нашим классовым недругам: мы пишем по велению сердца, сердца наши принадлежат партии. Однако в общественной жизни новое не берет верх над старым автоматически. Чтобы сердце человека принадлежало партии, нужно найти тропинки и ключи именно к э т о м у сердцу, именно э т о м у сердцу помочь биться в ритме XX века, в унисон с сердцами миллионов других людей, созидающих новый мир.

В. Коновалов

Сегодняшнее и вечное

Размышления о грузинском документальном кино

Всякий раз, думая о Грузии, я так ясно вспоминаю свидания с ее городами и памятниками, с ее людьми и природой, словно это было вчера.

Не забывается первая встреча с Мцхета и экскурсия в Светицховели, когда в темноте, со свечой в руках старик гид показывал мне росписи стен, гробницы царей и воинов и хриплый голос его сливался с шумом могучего ливня, доносившимся через открытую дверь.

В Тбилиси мне больше всего нравятся горбатые улочки старого города. Когда поднимаешься по ним выше и выше, тебя не покидает ощущение, что ты словно погружаешься в прошлое, нет — возвышаешься до прошлого, каждая черточка которого сохранилась в сегодняшнем дне.

Чудом было первое свидание с полотнами Пиросмани, живописными и литературными страницами трогательной истории его первой любви к проезжей певице!

Потом у полотен Ладо Гудиашвили, видевшего еще живого Пиросмани, я пытался понять, в чем же продолжается здесь великий учитель. Пытался, но не мог. Родство улавливалось эмоционально. Но рассудочно — нет.

Да, традиции ведут из прошлого в сегодняшний день, в нашу явь. В архитектуру древних городов республики органично вписались кварталы новых районов, а величественные скульптурные памятники, украсившие их, напоминают о богатстве истории народа. Контуры Ингури ГЭС изменили привычный ландшафт точно так же, как металлургический гигант — Рустави или автомобильный завод — Кутаиси. Это новая Грузия, устремленная в грядущий день. Именно здесь, в индустриальных центрах республики любовь и уважение к своей истории, к своей земле обретают проникновенные, волнующие формы. Таков, например, праздник Тбилисоба, родившийся недавно, но без которого сегодня невозможно представить жизнь столицы республики. Тбилиси — стар и млад — в солнечный сентябрьский день выходит на улицы, радуется и гордится дарами своей земли, мастерами своей культуры, трудом своих сыновей. Когда бываешь в Грузии, явственно чувствуешь мощный ток современной жизни, оптимизм людей, увлеченных созиданием. И эта бурная, насыщенная яркими событиями жизнь во всех своих непростых связях и проявлениях, в сопряжениях с прошлым и будущим находит отзвук в художественной культуре республики.

Да, в искусстве Грузии — в лучших созданиях театра, живописи, музыки, архитектуры — плодотворная перекличка эпох отзывается бесконечно и многообразно.

Именно так, думая о грузинской культуре в целом, я хочу подойти к разговору о документальном кино. Невозможно четко «вырубить» его из общего процесса культурного развития республики и всей нашей страны, как невозможно — во всяком случае, для меня — разобраться в киноленте, если не стоит перед глазами ее создатель. Произведение сливается с ним или вдруг начинает драматически отделяться.

Почему важна для меня эта мысль? Да потому, что в настоящем документальном кино каждый незаурядный художник — это своя тема, система образов, свои связи с традицией.

Энциклопедический Резо Табукашвили, ищущий необычного героя Лео Бакрадзе, неистовый Вахтанг Микеладзе, поэтичный Теймураз Долидзе, чуть созерцательный Отар Гургенидзе, склонный к живописности Гия Чубабрия...

Иногда кажется: эти люди родились и выросли за тысячи километров друг от друга, не могли их питать одни и те же горы, родники, стены одних и тех же городов, не могли растить женщины, живущие рядом. И все же... В ощущении Родины «Школа в горах» Долидзе идет вслед за «Омало» Микеладзе, современный стиль Чубабрия близок своей живопис-

ностью стилю Гургенидзе, самой природе Грузии... С Лео Бакрадзе, с его неповторимыми героями, правда, сложнее...

Не могу не сказать и о фильмах Георгия Левашова-Туманишвили, широте его тематического поиска, о социологических киноопытах Омара Гвасалия.

Может быть, труднее всего писать мне о фильмах Вахтанга Микеладзе, настолько близко и хорошо знаю я этого человека и режиссера. Вахтанг еще в институте (мы вместе учились в первой мастерской Романа Кармена) сделал изящный «Карпатский этюд», потом повторил его, но с большей вдумчивостью, в картине «Один день Бакуриани». И вдруг — психологический поиск в фильме «35-й километр» (режиссура осуществлена вместе с С. Арановичем), рассказывающем о живущем на разъезде мальчике. Ради того, чтобы он ходил в школу, на этом разъезде останавливается экспресс дальнего следования. Меня не покидает ощущение, что в этой короткой вгиковской ленте начался путь к «Омало». Омало — так называется местечко в горной Тушетии, а в переводе это означает «никто».

Драматургическая ось фильма не обнажается нигде, но лента держит в постоянном напряжении, ноша героев всей тяжестью ложится тебе на плечи.

Красивы старики и горы, по-баховски возвышенна сцена смерти — рождения, приправлена горечью улыбка в эпизоде урока... И после слова «конец» ты словно продолжаешь видеть, чувствовать и задавать себе вопрос: как же быть с этим неуправляемым течением жизни? Как вольется оно в современность?

Умирает горная деревня, уходит из нее молодежь, зарастают тропы, и все труднее ходить по ним конным и пешим... Но ведь уходит и красота, теряются истоки. Вот в чем боль...

Мне особенно близка эта тема. В своих фильмах о российском селе я возвращался к ней не раз. Центральные эпизоды своего фильма «Войди в дом крестьянина» я посвятил судьбе маленькой калужской деревни Толмачево, исчезающей под прессом укрупнения и концентрации...

Естественный ход жизни? Но сколько веков человек учится управлять им! Что значит умирает деревня? Ведь чаще всего это значит, что сгнивают и разваливаются дома, зарастают сады и дороги, забываются горные тропы,

«Школа в горах», режиссер Т. Долидзе

захламляется лес... Потери невосполнимые, и экономические, и нравственные... А ведь придет время, и мы горько пожалеем, что исчезли эти глухие уголки. И будем изо всех сил биться, чтобы возродить их, хранителей первозданности жизни, богатств земли...

Вот об этом самом — и «Омало».

Бесспорно, от «Соли Сванетии», одной из первых работ Михаила Калатозова, тянется ниточка к этой картине. Но если там новизна информации, изобретательность и мастерство явны, то в «Омало» они скрыты, как бы уступают место самораскрытию жизни.

Чего стоит сцена урока, где перед учителем географии сидит в классе только один ученик и говорят они о далеких странах!

А сцена смерти, перерастающая в сцену рождения, когда не улавливаешь между ними резкой грани, когда, кажется, одна только музыка ведет тебя из царства высокой грусти в мир радости...

От «Соли Сванетии» к «Омало», от «Омало» к «Школе в горах»... Да, это продолжение одной нити, соединившей разных художников. Но продолжение на новом этапе. Если картина Калатозова открывала нам не только новый мир, но и новые возможности кино, если в «Омало» высокое мастерство и пластичность изображения (операторский дебют Гии Чубабрия) рождаются как будто самим материалом, явлениями самой жизни, то в «Школе в горах» Теймураз Долидзе словно не заботится ни об открытиях, ни о проявлениях самобытности. Ситуации просты, повседневны, даже как будто наивны. Но это тот же лаконизм мысли, та же растворенность (не размытость!) драматургической задачи, та же любовь к жизни, к людям и то же ощущение нелегкой ноши на плечах.

Есть у Вахтанга Микеладзе картина об отце, знаменитом грузинском дирижере Евгении Микеладзе. Она так и называется — «Дирижер». Один из ее кадров — остановленная на взмахе рука дирижера. Через весь фильм этот стопкадр идет второй экспозицией, сопровождая эпизоды играющего оркестра.

Эта рука требует: твори, будь высок и точен.

Землекоп — копай, торопись.

Сталевар — вари сталь, торопись.

Гонщик — жми на педали, а то обгонят.

Эта рука требует горения.

А иногда кажется, что она способна схватить за горло: молчи. Ты фальшивишь. Так этот столь счастливо найденный символ становится ключом и к пониманию позиции автора фильма «Школа в горах», ленте, которая длится всего десять минут.

Могучий горный пейзаж, фон — квохтанье кур, ржание коней... Первоклассник, которому сегодня выпало колоть дрова для школьной печки... Перекличка на уроке, где каждый голос, отвечающий короткое «я», так самобытен.

— Чохели! — называет учитель.

— Я! — звучит звонко, как будто звуки эти родились в чистых струях родников, в слепящей снегом долине гор. Да так оно и есть.

В финале эта перекличка сохранилась только в звуке. Учителю тут отвечают горы.

Поразительно — в этой картине все понятно, все близко. Каждый кадр говорит сердцу любого человека. И чем ближе фильм к национальным истокам, тем сильнее его интернациональное звучание.

Посмотрев эту маленькую картину, я вдруг понял, почему так потряс меня «Кавказский меловой круг» Брехта в постановке Роберта Стуруа. Условная поэтика пьесы бережно сохранена, но растворена в грузинской повседневности, в национальном до самых корней — в интонации речи, характерности жестов, реакций, обстановки... Огромное и высокое становится частью жизни. И углубляясь в особенное, спектакль утверждает всеобщее.

Простая премудрость диалектики.

Кажется, в фильме сходный принцип. Поэтическое начало, заданное пейзажем, отзывается в каждой детали школьного бала, в глазах этого мальчика Чохели, жизнь которого становится нашей заботой.

Я ловлю себя на том, что в данном случае мне не хочется «разъять алгеброй гармонию» — писать об операторской работе, о музыке и шумах, о монтажности.

Не возникает такой потребности при мысли об «Омало» и «Школе в горах».

Но в то же время именно в связи с этими картинами появляется желание спорить. Спорить о современности и современнике.

Да, фильмы Долидзе и Микеладзе современны, хотя и обращены к вечному. Их публицистика, их внутренняя полемика философичны. Их кинематографическая форма достигает высокого уровня. Поэтизация приобретает мифологический оттенок. Лирический герой становится и самим материалом фильма, и предметом исследования. Но каждый лишний шаг в такого рода фильмах может привести к нарушению чувства меры, правды.

Нет, у меня нет и тени сомнения в правдивости «Школы в горах». Она правдива и каждым метром изображения, и мировосприятием в целом. Более того, как уже говорилось, картина современна, если брать за критерий в оценке современности степень нашего зрительского участия в том, что происходит на экране, степень нашего интереса, нашего волнения, степень нашей готовности разделить с героями все сложности и радости их жизни.

Однако и «Омало», и «Школа в горах» достигли на пути поэтического поиска того рубежа, который таит в себе определенную опасность: еще чуть-чуть, и поэтическое может превратиться в самоцель.

Примеры тому в какой-то степени уже начинают тревожить. Прежде всего в работах молодых режиссеров, еще не овладевших уровнем мастерства старших, но явно стремящихся им подражать.

В красивой ленте «Мяч из глубины веков» Джемала Гургенидзе, изящно смонтированной, интересно снятой Нодаром Палиашвили (хочется особо сказать об операторской работе), налицо поэтическая самоизоляция, или, как сейчас говорят, герметичность, ведущая к дидактичности. А ведь от поэтической самоизоляции до псевдореализма — один шаг.

Многие компоненты фильма молодого режиссера Г. Чохели «Мекvле» (сценарий написан совместно с Р. Эсадзе, оператор Д. Данелия) заставляют позавидовать талантливости его создателей. С хватающими за сердце подробностями показаны брошенные горные деревни (развалины мастерской, хранилища вин, церквушки, комнаты для новобрачных), и на этих кадрах мы слышим отзвуки новогоднего застолья. Звучит диалог молодых, выбирающих в первую брачную ночь имя будущему ребенку. А в кадре — пустая покореженная деревянная кровать, какая-то неестественно обнаженная луна да темное небо... Но и в этой картине, которая подчас смотрится с душевным трепетом, длинноты, заданность и исчерпанность некоторых эпизодов, слишком незначительные подробности нарушают поэтический ритм, ничего не добавляя содержанию. Середина фильма — повторы одной и той же мысли о невозможности представить себе эти дома без детворы, эти дворы без овец и кувшинов с вином, эти широкие столы без пирующих.

Хороший пример для молодых — пример точности поэтического решения, скупого и образного использования звука — показывает режиссер З. Шанидзе в фильме «Имя в летопись» о судьбе грузинского революционера, соратника В. И. Ленина Мамии Орахелашвили. Очень скупая хроника, несколько фотографий — вот и весь изобразительный ряд. Перед нами старое фото. Молодой герой и его невеста Мария Микеладзе. Явные признаки давно ушедшего времени: потертости, трещинки на фотобумаге, старинная мода одежды и манера фотографирования. Но главное — звучит за кадром старый лирический вальс. Как это скупо и просто! Но как много говорит о молодости, о любви, пришедшихся на трудные годы. И ненужными оказываются слова.

А сколь точны в фильме звуко-изобразительные параллели — бои гражданской на шумах, семейное фото на музыкальной фразе в стиле городского фольклора того времени. И опять не нужны объяснения.

Картине недостает некоторых подробностей в характеристике героя, порой она сухо информативна, но в лучших эпизодах это, повторяю, пример точного поэтического решения.

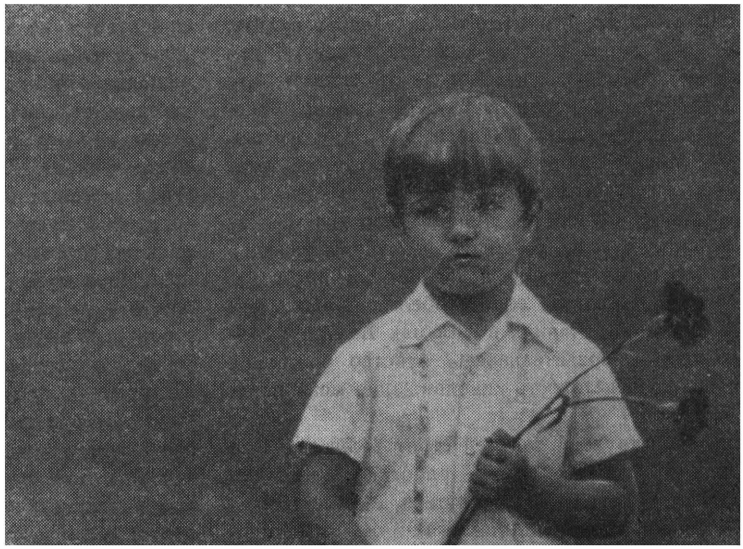
Но возвращаюсь к фильмам Микеладзе. Словно чувствуя неотвратимость этого лишнего шага в поэтическом решении темы, опасность псевдоправды, режиссер сосредоточил свое внимание на ином жанре.

И у Вахтанга Микеладзе это обращение к жанру политического фильма — получилось! Получилось, несмотря на все сложности соединения политического содержания и поэтической символики, к которой так склонен режиссер. Дополнительная трудность состояла здесь в том, что Микеладзе изначально отрицает дикторский текст и, следовательно, обрекает себя на поиски такого изобразительного и звукового решения, которое само по себе должно сказать все. Вот здесь-то и пригодился опыт «Омало» и «35-го километра», и даже «Карпатского этюда». О фильмах «Впереди коммунисты» и «Комсомол» писали много. Я не собираюсь излагать их содержание и не ставлю своей задачей дать подробный анализ этих картин. Мне важно подчеркнуть тенденцию. Вахтангу Микеладзе мало, когда «и так понятно», ему нужно потрясти зрителя, чтобы он не переставал удивляться, не уставал смотреть на экран широко раскрытыми глазами. Если война — то это выстрел в березу и сочащаяся из нее кровь (образ стонущей России в фильме «Впереди коммунисты»). И профиль погибшего, словно отлитый в скульптуре («Комсомол»). Это упорное стремление сказать все, не произнося слов, заставляет режиссера строить многоплановое изображение. Здесь уже не может быть просто эпизода из летописи, а должен быть изобразительный и звуковой диалог вчерашнего и сегодняшнего.

Не дай бог другому режиссеру попытаться как-то повторить автора фильма «Впереди коммунисты». Провал почти наверняка неизбежен. Микеладзе спасает необычайная самобытность мироощущения, самобытность в сфере эмоционального, уверенность, что каждым кадром он говорит о боли и радости своей, своего героя, страны, всего мира. Я бы сказал — отсутствие эмоциональной трусости. Но если хорошо вдуматься, такой уровень разговора, хотя и разный по тембру и силе звука, свойствен грузинской культуре вообще — от Пиросмани и Гудиашвили до Нодара Думбадзе.

Не дай бог повториться! Эта проблема стоит и перед самим Вахтангом Микеладзе. В его «Комсомоле» уже случаются повторы, пожалуй, ощущаются те самые лишние полшага.

Фильм «Комсомол» посвящен истории, важнейшим вехам пути ленинского Союза молодежи. Здесь нет просто рассказа о гражданской войне или строительстве Магнитки. На-



«Комсомэл», режиссер В. Микеладзе

«Закаленные в огне», режиссер Г. Чубабрия

ше время, наш день совмещены с днем вчерашним подчас в одном многоплановом кадре. Сегодняшнее в своих лучших чертах — это продолжение революционных двадцатых, тридцатых. И автор не дает никаких промежуточных звеньев, никаких объяснений. Все говорит сам кадр, сам монтаж.

Я убежден, что художника следует судить, исходя из его собственных принципов. И тем более чувствую необходимость сказать, что повторение в новом фильме некоторых кинофраз, изобретенных (я не нахожу другого слова) Микеладзе в предыдущей ленте, снижает эмоциональность восприятия.

Иногда ловишь себя на том, что хочется укрупнить отдельные лица, узнать частности... И раз такое желание возникает, значит, в избранном решении есть пробелы. Однако при всех этих замечаниях в фильмах Вахтанга Микеладзе изобразительность, буйство фантазии, какая-то неистовость кинодвижения меня поражают.

Перед трудной задачей стоит режиссер. Что скажет нам его новая работа? Насколько сумеет художник продвинуться дальше? Обнадеживает высота поэзии в «Омало» и «Дирижере», гражданское звучание и изобразительная яркость ленты «Впереди коммунисты». Это то, что позволяет верить: художник способен покорить новую высоту.

Вообще, если говорить о поэтическом начале в документальном фильме, надо иметь в виду, что требование соответствия формы предлагаемому содержанию здесь особенно важно. Ориентация на правду характеров и обстоятельств здесь исходная точка поэтического обобщения. Иначе все грозит обернуться приблизительностью, нарочитостью, фальшью. С чувством определенной тревоги шел я на просмотр фильма Гии Чубабрия «Закаленные в огне», посвященного героическому труду металлургов Рустави. Зная склонность режиссера к использованию в своих кинокомпозициях принципов музыкального построения, я боялся ощутить ту самую искусственность, о которой говорилось выше. Но фильм захватил, заставил забыть о сомнениях. Картина действительно построена в форме музыкального произведения, скорее всего, в форме концерта для инструмента с оркестром. Инструмент ведет тему. Это тема горячего труда, полного яростных усилий сталеваров. И неважно, звучат ли в этой теме какие-то натуральные шумы или острые музыкальные фразы, главное, что кар-

тина насквозь поэтична. Само изображение как бы переплавляется в музыку — так это снято оператором Гией Чубабрия. Вот почему форма в данном случае не формальна, а единственно необходима.

Но люди у мартена не работают непрерывно. Им надо перевести дыхание. И это — вторая тема. Усталый человек отдыхает. Это снято крупно, очень крупно. Идет своеобразный лирический репортаж. Поразительно интересно смотреть на лица людей, запечатленных в минутной передышке! Интересно именно потому, что эти лица мы только что видели в горячей работе.

Два мотива в показе человека труда идут рядом. В этом движении все продумано, все рассчитано. Да, и поэзия требует расчета. Сначала в финале огонь словно превалирует над человеком, но постепенно человеческие лица вытесняют с экрана огонь, металл. В финале уже не важно, отдыхает сталевар или трудится. Перед тобой размышления о человеке, его силе, уверенности, оптимизме.

Маленькая лента, но как много рассказала она и о людях труда, и о самом ее создателе. «Закаленные в огне» — пример настоящего авторского фильма. Но и упрекнуть режиссера стоит: монологи сталеваров в конце картины кажутся лишними.

Музыкальность, живописность. Я не могу обойтись без этих определений при оценке работ известного грузинского режиссера-документалиста Отара Гургенидзе. Лет десять назад я познакомился с его творчеством, увидев фильм «Палаван из Сагареджо» — о знаменитом борце из Кахетии Леване Тедиашвили. Уже тогда Гургенидзе был опытным, сложившимся режиссером. Но нельзя искренне не позавидовать его способности к неожиданным решениям, так свойственным молодости.

На экране — изнурительные тренировки, схватки на борцовском ковре, травмы. Тедиашвили выходит бороться с перебинтованной головой. Рев зала, какая-то необязательная музыка. И вдруг... полная тишина. В медленном-медленном ритме (снято рапидом) поднимается в гору, навстречу зрителю, наш герой с младенцем на руках. Он несет его на своих огромных ладонях, как драгоценный хрупкий сосуд. Он весь поглощен ребенком, весь — любовь и озарение. И поверьте — тишина звучит. Она воспринимается как самая возвышенная музыка, пронизанная поистине солнечным блаженством.

А потом опять жесткость, борьба...

Гургенидзе — мастер такой формы организации материала, которая как бы сама собой вытекает из предложенного содержания. Это слияние так естественно, что не замечаешь никаких швов, кажется, все достигается легко, без особых усилий. Но ведь это и есть подлинное мастерство!

И здесь непременно хочется вспомнить еще два фильма Отара Гургенидзе, снятые им по сценариям Лии Мачутадзе.

«Сулхан Цинцадзе» — картина о выдающемся грузинском композиторе, чье творчество — вечный поиск новой выразительности, смелое разрушение догм, отказ от того, что хорошо служило еще вчера. Мы слышим имеретинские мелодии Цинцадзе и видим, как на наших глазах рождаются необычайно лаконичные формы имеретинских народных изделий. На экране — попытка законами музыки постичь и измерить творения народных умельцев. Это в хорошем смысле слова красиво и цельно, просто и ясно.

Но вот эпизод бунта, ломки, отторжения. Ветер и дождь ломают деревья, трещат их сухие ветви, только что колыхавшиеся подобно волнам при ласковом бризе. Звучат драматические мелодии одноактной оперы Цинцадзе «Отшельник» — нового жанра в творчестве композитора. Опера создана по мотивам поэмы Ильи Чавчавадзе и рассказывает о судьбе одинокого человека, верного традициям старины в меняющемся мире. В фильме мы видим крест, одиноко стоящий на скале. Сухие ветви-волны зовут его за собой; гнется, но всякий раз вновь выпрямляется крест. Однако время — сильнее. Его бег — стремительнее. Ветер времени ломает непокорного и бросает его в пропасть. Смеются трясущиеся ветви.

Идея оперы материализуется в изображении так же глубоко и так же неоднозначно. Здесь и

мысль о вечной новизне жизни, но и невольное восхищение верностью традициям, стойкостью, любовью к самобытному, не подверженному мимолетной моде... И опять-таки — решение простое и ясное. Но как глубокомысленна эта простота!

Гургенидзе верен себе и в фильме «Серго Кобуладзе», где в центре повествования — размышления о творчестве известного графика, чьи работы, вызывая споры, в то же время просветляют души, ибо озарены подлинным вдохновением. Фильм — своеобразная дискуссия о творчестве Кобуладзе, дискуссия о существе новаторства. Своеобразие ее состоит в том, что художник заочно ведет спор с оппонентом, чьи представления об искусстве догматичны и прямолинейны.

Для знающих эти работы Отара Гургенидзе тем интереснее сегодняшнее обращение режиссера к новой для него теме — теме преображения земли, грандиозного строительства. Необходимость и важность сооружения огромного энергетического комплекса поверяется в фильме «Эпопея Ингури» и реалиями сегодняшнего дня, и вечными ценностями природы, традициями древнего уклада сванских сел. Сохранение облика этого прекрасного края, его вечных природных циклов, циркуляции рек и подземных вод, уникальных по архитектуре и обычаям сванских селений — вот задача, которая никак не может считаться третьестепенной рядом с задачей получения дополнительной электроэнергии. Автор сценария Автандил Хучуа и режиссер Отар Гургенидзе хотят выявить в картине взгляды на жизненные ценности, которые определяют в каждом из нас чувство Родины.

Осознание человеком его места в обществе, в мире: человек и его призвание; человек и коллектив — вот основные темы творчества режиссера Георгия Левашова-Туманишвили. Я имею в виду прежде всего его полнометражные фильмы «Премьера» и «Эксперимент». Первый посвящен артистам самодеятельного театра, второй — экономическому эксперименту в сфере управления сельским хозяйством. Темы, как видим, совершенно разные. Но в решении их можно увидеть складывающуюся суть художника. Попытка говорить с экрана, не навязывая своего отношения, напротив, несколько вуалируя его, передавая мысль через сопоставление самих явлений жизни, без нажима и дидактики, отличает работу режиссера.

Вот «Премьера». В городской суете тащит повозку лошадь. Туда — пустую, обратно — с грузом. Одна, без извозчика. Вот и завязка.

Смешная сцена из пьесы Думбадзе.

Смеются дети — их не много в зале.

Сцепка вагонов. Понимаем, что один из артистов — железнодорожник. Но сцепка — это и поиск контакта. Контакт, общение — это как раз то, ради чего пришли эти актеры в театр, ради чего они выходят перед зрителями.

Машины (в том числе и автобус с труппой и театральным скарбом) перебираются через переезд. Дорога полна труда и препятствий.

Наши герои читают «Гамлета». Хотят поставить.

Вот возник спор о Гертруде. Следующий кадр — вся труппа толкает застрявший автобус.

В репетиционной паузе артисты мечтают о далеких странах. И тут же — им открывают деревенский сарай, где предстоит выступать

Актеры после спектакля танцуют на той же сцене в сарае, просто от хорошего настроения. В панораме мы видим парты в углу сцены. Не столы или стулья, а именно парты.

Во всех этих и других сценах романтическое начало разрушается обстоятельствами только внешне, а по сути дела, если почувствовать этот контакт ближе, здесь налицо подлинно диалектический сплав повседневного и возвышенного. Так хочет режиссер, так видит он своих героев. И мы верим ему.

Вот тонкая и добрая пародия на цирковой балаган с гирями, фокусами — так увидено в жизни художником. А дети в селе восхищены. Они еще не ощущают наивности увиденного. А актеры театра с шекспировской страстью оценивают «бродячих комедиантов». Тех, кто отвлекает их зрителей, тех, кто подменяет высокое искусство низменным зрелищем.

И сразу один из артистов читает стихи о Грузии...

...Костюм Гамлета — но с дырками и прорехами.

Надо сказать, что в сценах архисерьезных режиссер находит место для юмора, для доброй усмешки. Это как раз и определяет его отношение к героям.

Как они серьезны, разбирая Шекспира, как возвышенно сосредоточены! Уже это вызывает улыбку. А тут еще какая-нибудь бытовая деталь, вроде прорехи на костюме Гамлета. И это показано в тот момент, когда уверенный в себе Гамлет-актер глубокомысленно, по-отечески наставляет на репетиции актрису — Гертруду.

Нет, здесь не ощущается никакой обиды за героя. Напротив, в этой авторской улыбке — нежность, любовь, тепло. Подобная интонация вообще свойственна грузинскому искусству...

В финале фильма под песню о Родине автобус карабкается в горы.

В самом конце — воздушный шар над деревней. Он улетает высоко в небо.

Но это уже не свое, это уже, конечно, было. Вставить сюда такой символический кадр в духе прославленных грузинских короткометражек — ошибка явная, но, может быть, во всем фильме — единственная.

Итак, чей это язык? Конечно, это язык игрового грузинского фильма в лучших его образцах. Осложненная ассоциативность, деталь, дающая точную оценку всей предыдущей сцены, разрушение внешней логики, создающее логику подлинной жизни.

Да, документальное кино пришло к новой грани, научившись разрабатывать уже не только сам характер, но и драму.

Назревает новый шаг, шаг в новый мир, к новым возможностям показа человека во всех сложностях его взаимоотношений — от сугубо официальных до самых личных.

«Премьера» — это и есть попытка такого шага. Мы говорили только о языке. Но нельзя не сказать о стремлении показать человека в многообразии его отношений с людьми, в многообразии ситуаций, когда героям приходится размышлять, спорить, отстаивать свое мнение. Не будем забывать, что артисты, герои фильма, это на самом деле машинист, инженер, библиотекарь, рабочий, студент, служащий...

Они возродили в городе Зестафони театр,

«Один ребенок — не ребенок», режиссер А. Чиаурели

«Альпийская звезда», режиссер Р. Табукашвили

который существовал здесь в сороковых годах. Зачем? Это — призвание? Как выявляется, нет. Профессий своих они менять не собираются. Во всяком случае, большинство из них. Дело совсем в другом. И «Гамлет» Шекспира, и «Белые флаги» Думбадзе — это стремление к пониманию вечных вопросов жизни, к многообразию контактов, к познанию самого себя.

Вот размышление о Клавдии.

— Клавдий хочет избавиться от греха. Но грех вызывает следующий грех. И так бесконечно.

И вдруг после этого реплика:

— Мы выбирали свои роли сердцем.

Вот размышление о Гертруде:

— Она не знает о подлости Клавдия. Она отстаивает свою роль в королевстве, желая своим браком спасти сильное государство.

Так думает исполнительница роли. Другие не соглашаются.

Самое интересное о Гамлете:

— Чувство мести не может принести пользу государству, народу.

Здесь не месть, здесь борьба со злом. Быть — значит бороться со злом. Не быть — отказаться от борьбы.

И почти в самом финале под «Марш тореадора» Бизе выходит на сцену рядом с Офелией и Гертрудой Гамлет. Разумеется, сцен из «Гамлета» в фильме нет. Под этим грузом рухнуло бы все здание, так прекрасно сотворенное. Режиссера интересует не сам театр, а люди, создавшие его.

Хочется подчеркнуть, что эта картина — насквозь грузинская по языку и образному строю, картина, в которой поэтическое (а точнее, романтическое) начало и проза жизни слиты воедино и друг без друга существовать не могут.

После «Премьеры» Левашов-Туманишвили делает фильм «Эксперимент». Там небольшой коллектив, ищущий контактов. Здесь — заботы целого сельскохозяйственного района. Правда, тоже поиск контактов. И прежде всего внутренних, призванных выявить резервы, нравственные и экономические. Этот тематический скачок, это расширение поля внимания поначалу удивляет, но потом начинаешь понимать, что и данная задача режиссеру по плечу.

Тема «Эксперимента» — новое в жизни сельского района, поиск более совершенных форм труда. Фильм убеждает в необходимо-

сти диспетчеризации района в целом, введения новой системы материального поощрения. Диспетчеризация — значит, единое руководство, единый учет всех возможностей и требований, опора на максимальные способности людей при условии предоставления им необходимых средств.

Диспетчеризация района — сегодня это требование времени, последнее слово сельскохозяйственной науки и практики. Но это только одна сторона. Эксперимент вызывает движение умов, меняет настроение людей, обнаружив в них такие возможности, о которых можно было только догадываться. И опять — все внимание к человеку, его позиции, его сознанию долга и права. И поразительное возникает ощущение: эксперимент изменил людей. Но думаешь о том, сколько же лет нетронутым лежал этот пласт, сколько потеряно времени, нравственных ценностей. И эта мысль, эта настойчивая идея, овладев людьми, уже не позволит им вернуться вспять.

Один из героев — овощевод. Ему перестали указывать, что и как растить. Он стал считать и определять сам. Посчитал и сказал:

— Вместо 42 тонн могу, если дадут людей и технику, вырастить 3000.

И вырастил.

Гордо рассказывает о себе тринадцатилетняя девочка:

— Сдала 8 тонн кукурузы. Хочется кожаный плащ купить, платье из твида.

Глаза счастливые! Такая из колхоза не уйдет. Но только ли из-за платья? Она ведь уже умеет и дело делать. Жалко, слишком быстро оборвался эпизод.

Да, в этом фильме просчетов, ошибок больше, чем в «Премьере», — длинноты в интервью, повторы, инсценированные кадры с автором-журналистом, довольно искусственно связывающие эпизоды картины. Но важно, что конфликт не приглушен, не схематизирован, за ним не теряется живое течение жизни. И люди. Как бы невзначай режиссер знакомит нас с колхозной обсерваторией, даже с местным деревенским философом (а ведь нужен и философ!). Кажется, эксперимент не должен особенно задевать астрономов и философов. У них свои заботы и размышления. Но в том-то и состоит правда, что эксперимент невозможен без современного уровня развития жизни, без всей гаммы экономических, культурных и нравственных поисков. Прекрасная мысль, выраженная не в лоб, рождаемая как бы самим материалом, самим способом отражения жизни.

Время, прошедшее после создания картины «Эксперимент», показало исключительную актуальность фильма, его темы, его стремления пробудить инициативу каждого труженика. Сейчас опыт, начатый в Абашском районе Грузии, где снимался фильм, внимательно изучают и начинают использовать и за пределами республики, ширится число его сторонников. Вот почему особенно ценна социальная активность авторов картины, вскрывших перспективные тенденции важного начинания, которое в пору их работы над лентой казалось еще таким спорным...

Но не могу не сделать и несколько критических замечаний. К сожалению, язык этого фильма небогат, иногда художественно прямолинеен. Огорчают повторы одних и тех же мыслей в бесконечно длинных монологах, что при беглости психологических характеристик особенно досадно. Это говорит о профессиональных просчетах режиссера. Но его творческие резервы несомненны.

Интерес к современной тематике в грузинском документальном и телевизионном документальном кино, причем серьезный социологический интерес, связан и с именем молодого режиссера Омара Гвасалия. Мне довелось увидеть два его фильма — «Семьдесят вопросов и ответов» (здесь он автор и режиссер) и «Один ребенок — не ребенок» (здесь он автор, режиссер — А. Чиаурели).

Первая картина размышляет о состоянии современной школы, вторая — о демографических проблемах, тесно связанных с проблемами психологическими, нравственными. Обращение к этим темам тем более важно, что создатели фильмов стремятся выяснить истоки, первопричины разного рода жизненных противоречий, а следовательно, побудить

«Сердце», режиссер Л. Бакрадзе

зрителей к раздумьям. Опасность стандартизации обучения в иных школах, легкомысленное, невнимательное отношение к вопросам семьи и брака, еще встречающееся в жизни, — не отразится ли это на судьбе человека, семьи, на судьбе коллектива людей, на судьбе народа, наконец? У авторов картины ясное ощущение гражданской позиции, сверхзадачи творчества. Но, к сожалению, пока еще трудно говорить о названных работах как о законченных экранных произведениях. В этих фильмах немало необязательного материала, повторов, драматургической несобранности. Рядом с серьезными размышлениями о школе, звучащими в устах подростка или социолога, — явно проходные сцены и интервью. Стремление к точному экранному выражению содержания и тут же — излишние подробности... Порой фильм сбивается на жанр телевизионной передачи. Все это воспринимаю как издержки молодости, недостаточность опыта. Хочется верить, что точность мысли, ощущение формы, верного ритма еще придут.

Эксперимент в области современной кинопублицистики и одновременно интересного социологического исследования ведет на протяжении нескольких лет Михаил Салуквадзе, наблюдающий за жизнью одного класса тбилисской школы. Каждый год, обращаясь к снятому им материалу, студия выпускает по одному короткометражному фильму, как бы «переходя» со своими героями из класса в класс. Таким образом создается своего рода кинолетопись, по которой, думается, можно будет судить, как формируется сегодня характер человека XXI века, кристаллизуется его мировоззрение. Надо отдать должное съемочной группе за ее настойчивость, за терпеливые съемки. Важно только уже сейчас точно разработать методику завершающих съемок, увидеть перспективу будущего фильма. Подобные эксперименты знала наша документалистика. Кинопублицистами Белоруссии, ЦСДФ созданы фильмы на основе длительного наблюдения за жизнью одного класса. Картины эти запомнились подлинностью ситуаций, интересными подробностями. Но им не хватало широкого, обобщенного взгляда, соотнесенности с временем, с жизнью страны и мира. Пробелы эти следует учесть грузинским документалистам.

Судя по всему, судьба социально активного фильма серьезно занимает руководство

и творческий актив Грузинской студии документальных, научно-популярных фильмов. Это ощущается в стремлении привить режиссерам вкус к современной тематике, к размышлениям о ценности человеческой личности в нашем обществе, об ответственности за свой труд.

Желание похвальное, но ситуацию на студии оптимальной пока не назовешь. Корень сложностей — в отсутствии стабильного коллектива серьезных драматургов. Да и среди режиссеров крайне мало тех, кто серьезно подготовлен к этой профессии. Думается, было бы правильно в этих условиях использовать имеющуюся на «Грузия-фильм» сценарную мастерскую и готовить там кадры не только для игрового кино. Руководство студии намерено ввести своего рода конкурс заявок. Это расширит возможности молодых. Вот тут-то и потребуется помощь сценарной студии, которая должна стать своего рода лабораторией замыслов.

С надеждой смотрят руководители студии и на сегодняшних студентов Грузинского театрального института и ВГИКа, но известно, как сложен путь вчерашнего студента к самостоятельной постановке. А при сценарном дефиците этот путь осложняется еще больше.

Хочется, чтобы Госкино и Союз кинематографистов республики с значительно большим вниманием отнеслись к подготовке кадров документалистов на киноотделении Грузинского театрального института. Ведь именно выпускники будут через несколько лет определять своими фильмами лицо, авторитет студии.

Посмотрев студенческие работы, не могу не заметить, что они часто подражательны, аморфны в своей «поэтичности», я бы сказал, декоративны. Такие ленты в чем-то напоминают реставрированные кварталы старого Тбилиси. Кажется, в них все прекрасно, они возвышенно хороши ранним утром или глубокой ночью, когда освещенные специальными фонарями оживляют вид спящего города. Однако это взгляд в особенных обстоятельствах. А среди дня те же кварталы выглядят все же несколько нарочито декоративно. Но ведь реставрация — не самоцель. Надо, чтобы лучшие творения древности ж и л и рядом с нами. Жили...

И здесь невольно возникает некоторое беспокойство за завтрашний день грузинского документального кино, за судьбы тех, кто еще только постигает премудрости профессии, но уже, судя по учебным работам, пытается снимать, как Чубабрия в «Закаленных огнем», как Микеладзе в «Омало», как Долидзе в «Школе в горах».

У грузинских студентов-документалистов широкие возможности для создания самостоятельных работ как этнографического, исторического, так и публицистического плана. Тревожит, что лучшие работы сделаны отнюдь не на публицистическом, современном материале. А как важно именно с первых шагов воспитывать в кинодокументалисте мастера репортажа, полемиста, борца. Так смотрел на наше дело наш мастер — Роман Лазаревич Кармен, предлагая нам, будущим режиссерам, уже на первом курсе снимать с камерой в руках эпизоды окружающей жизни. К этому взывает творчество выдающегося грузинского режиссера-документалиста Георгия Асатиани.

Поэзия и публицистика, извлекаемые из повседневного — такой подход лежит в русле лучших традиций грузинского кино. А некоторые неудачи его поэтического направления идут как раз от созерцательного взгляда.

Симптоматично, что молодежь студии в своих работах пока еще не проявила, за редкими исключениями, публицистического запала.

Это качество присутствует в выпусках критического киножурнала «Человек и закон», который много лет бессменно редактирует Леван Цинцадзе, выступающий в нем и в качестве режиссера. Журнал привлекает общественное мнение, каждый его выпуск — событие в жизни республики Мы хорошо знаем, например, о достижениях грузинских чаеводов. Из года в год увеличивают они сбор урожая. Казалось бы, какой тут может быть материал для критики? Но документалисты

выясняют, что на тбилисскую чаеразвесочную фабрику ежегодно приходит много писем, критикующих качество чая. Киножурнал обнародовал факты нарушения правил его сбора, хранения, упаковки, подчеркнул, что делалось это ради дутых показателей. Именно такие сюжеты создают журналу авторитет.

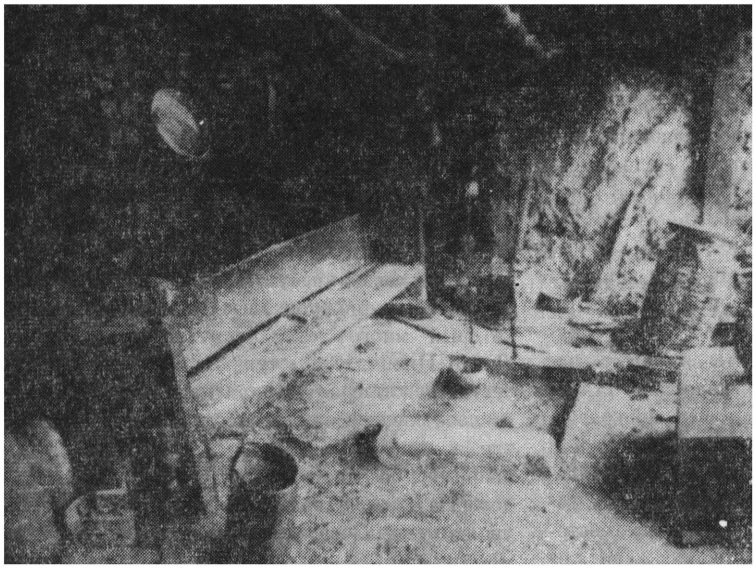
«Человек и закон» может стать прекрасной школой для хроникера. Вот где можно оттачивать профессию кинопубликиста. Журнал учит лаконично мыслить, учит мастерству острой подачи информации, умению раскрыть суть через выразительную деталь. Кстати, один из лучших номеров журнала «Человек и закон» был создан в 1973 году тогда еще молодым режиссером Сергеем Страховым. Взрывая равнодушие, он призывал окружающих: остановите хулигана, примите меры к пьянице, к тем, кто засоряет город в прямом и в переносном смысле. И сейчас журнал в своих удачных выпусках борется с общественной пассивностью.

К сожалению, таковы далеко не все выпуски журнала. Некоторым из них не хватает смелости замысла, цельности взгляда, а порой и просто профессионализма. Журналу необходима поддержка опытной режиссуры. Работа над ним нескольких постоянных режиссеров позволила бы серьезно и целенаправленно изучить жизненный материал, создать свой кинематографический язык этой особого рода киноперіодики, закрепить за журналом молодых кинопублицистов.

Но вернемся к фильмам, к кинематографическим судьбам тех, о ком мы упоминали в начале статьи.

Особое место в документальном кино Грузии занимают работы сценариста и режиссера Резо Табукашвили. Его призвание — лучшего слова не найдешь — это поиск героев, стремление вырвать из океана забвения имена тех, чья жизнь была неординарной, служила высоким идеалам, тех, кто во время второй мировой войны боролся с фашизмом в рядах Сопротивления.

Как сценарист Табукашвили работал над четырьмя полнометражными фильмами (два фильма «Репортажа из Нидерландов», «Альпийская звезда», «Далекое и близкое»), как режиссер и сценарист — над двумя последними лентами. Сейчас он завершил работу еще над двумя фильмами, продолжая разрабаты-



«Меквле», режиссер Г. Чохели

вать избранную им тему, рисуя героические образы сынов грузинского народа, исследуя вехи грузинской культуры. Его картины воспитывают молодежь в высоком гуманистическом духе уважения к истории советского народа, к его героическому прошлому.

На пути, которым идет Табукашвили, возникает немало трудностей поиска, когда нельзя заранее предвидеть кинематографический результат работы, когда рискуешь не добиться желаемого. Но подобный риск не смущает подлинного публициста. Он знает, как благородна сама цель — обнаружить новых героев, отдавших свою жизнь в боях за свободу на полях сражений в далеких странах, как сближает рассказ о таких людях народы, рождает чувство благодарности.

Фильм «Альпийская звезда» начинается с панорамы итальянских городов, охваченных террором «красных бригад». Вот место убийства Альдо Моро. Демонстрация протеста. Но кто убил Моро, что это за «красные бригады»? Да те же фашисты, озлобленные последыши Муссолини. Здесь точный отсыл к фактам истории, фактам борьбы с фашизмом, которая продолжается и сегодня.

Основное содержание фильма — встречи партизан, Партизаны-грузины прибывают на открытие памятника в Италию, а партизаны-итальянцы приезжают в Грузию на открытие мемориала.

О мужестве и героизме партизан-грузин мы слышим из уст итальянцев. Это не просто рассказы сторонних наблюдателей, это горячие слова тех, кто воевал рядом с ними, кто сам обязан жизнью погибшим, кто сохранил в своем сердце образ людей, сражавшихся до конца за победу над фашизмом.

В том, что в Италии и сейчас помнят и чтят героев Сопротивления, я убедился сам, посетив партизанские центры итальянской провинции Парма. Как живо, с мельчайшими подробностями рассказывали нам жители горных деревень под Корнилио о былых сражениях, о наших русских и грузинских парнях. Очевидцы не забыли ничего — ни цвета глаз и волос Василия из Москвы, ни голоса Павле из Тбилиси...

Снимая вдохновенный праздник партизанской встречи, Табукашвили не упускает таких деталей, которые, возвращая нас к суровым и порой трагическим подробностям тех дней, усиливают документальность, правдивость фильма.

Так, на встречу с грузинскими партизанами в одном из городов Италии пришел бывший командир отряда, итальянец, спасая которого, погиб грузин Форе Мосулашвили, ныне, как и Федор Полетаев, национальный герой Италии. Враги, окружив партизан, требовали выдачи командира, иначе расстрел угрожал всем. Партизаны молчали. Молчал и командир. Тогда Мосулашвили, спасая товарищей, выдал себя за командира. А настоящий командир? Он не вышел, не прервал акт расстрела, не закричал, когда поднялись стволы ружей и упал Форе со словами: «Да здравствует Италия! Да здравствует Грузия!» А настоящий командир промолчал, спасаясь. И вот он появился на встрече. Появился, может быть, впервые, не в силах дольше оставаться наедине со своими переживаниями. От камеры не ускользает настоящее отношение к нему однополчан.

Стоило ли обращать на это внимание, снижая торжественность эпизода, «гладкость» его построения? Стоило, считает документалист, и я с ним согласен. Подобные детали говорят многое и о многом, углубляют содержание фильма, придают ему присущую жизни сложность, многомерность.

Достоверность — одно из главных достоинств картин Табукашвили, проникнутых духом военного братства, интернационализма, непримиримой борьбы с фашизмом, с агрессией. Разве не являются они серьезным аргументом в решительном протесте прогрессивных сил мира против безумия милитаризма, нового раунда подготовки к войне?

Я ловлю себя на мысли, что разговор о фильмах Табукашвили не получается чисто кинематографическим. Не возникает необходимости анализировать отдельные эпизоды, не хочется спорить о деталях монтажа, хотя и замечаешь отдельные «помарки». В «Альпийской звезде» имена погибших зву-

чат на планах мощного водопада. Для грузинских матерей и отцов, сестер и братьев эти имена после многих лет молчания впервые прозвучали именно в фильме. Более ста героев, ушедших на войну из Грузии, — грузин, русских, азербайджанцев, армян — отыскал на итальянской земле документалист после месяцев кропотливых исследований в архивах, музеях, на кладбищах Италии. Иногда это фамилия, имя и место рождения, иногда только фамилия или только имя, ибо остальное неизвестно. Как слушают этот список в кинотеатрах Грузии! А вдруг скажут о сыне! Брате, отце! Замирает, ожидая чуда, зрительный зал... Да это мог быть мощный, как оратория, финал! Однако эпизод дан в середине картины. Монтажный просчет? Явный. И все же сила эпизода такова, что думаешь прежде всего о его сути.

Главное, что рождают фильмы Табукашвили, — это ощущение могучей стихии народного движения, народного чувства к своим героям, к тем, кто творит историю.

Большого мастерства достигает документалист в изображении на экране сцен народных торжеств, шествий, митингов. Здесь он не жалеет красок, здесь все сливается — улыбки, слезы, взрывы петард, песни. Такое решение создает атмосферу общности людей, единство порыва чувств. Нельзя не сказать о великолепной работе оператора Юрия Барамидзе, точнее — о сплаве изображения с остальными компонентами фильма, о способности сказать многое через деталь и достичь монументальности в опорных сценах.

Другой фильм Р. Табукашвили — «Далекое близкое» — еще раз убеждает в том, что для его автора жизненный материал — превыше всего. В сущности, это история забытой могилы на кладбище одного из маленьких итальянских городов, она подлежит уничтожению за давностью лет. В ней покоился прах выдающегося историка и историографа Грузии Тамарашвили. Он погиб, бросившись в штормовые волны спасать итальянского рабочего.

Исследование жизни великого просветителя, носителя культурных ценностей грузинской истории и есть содержание фильма. Кинопублицист неутомим. Гробницу хотят выбросить, так как истек срок оплаты за ее захоронение. Тогда он принимает решение везти в Тбилиси, на родину, прах человека, столь значительного для истории Грузии. Прах Тамарашвили хоронит поистине вся Грузия. Поразительный пример того, как документалист практически сам создал материал для фильма, смело вторгнувшись в события. Конечно, надо признать и то, что были такие события и такой материал, которые как бы сами повели за собой фильм. Картина «Далекое близкое», наверное, более всего характерна для отношения автора фильма к роли гражданski активного кинопублициста. В ней заключена поэзия, так знакомая мне по фильмам и лекциям моего учителя Романа Кармена...

Буквально перед сдачей статьи в набор мне посчастливилось увидеть новую дилогию Табукашвили — фильмы «Витторио Селла» и «Михаил Хергиани». И вновь экран проявил способность кинопублициста обнаружить уникальный материал и в то же время — волнующее новое содержание в хорошо известном. Умение выявить значительные драматургические возможности документальной киноленки, добиться широкого общественного резонанса кинопублицистики заставляет с большим вниманием отнестись к творческому опыту документалиста, работы которого удостоены Государственной премии республики имени Шота Руставели.

Здесь, к сожалению, нельзя не сказать о том, что немало интересных документальных грузинских лент, в том числе и фильмы Табукашвили, не имеют всесоюзного зрителя. Я не знаю, почему это происходит. Но разве верно, что в таком же положении оказались и «Школа в горах», и лучшие выпуски журнала «Человек и закон», другие интересные работы документалистов Грузии. Большой экран, любители документального кино теряют от этого.

Я старался всячески подчеркнуть своеобразие грузинского документального кинематографа, наиболее ярко проявившееся в лучших работах талантливых художников, индивидуальность которых заявляет о себе с пер-

«Имя в летопись», режиссер З. Шанидзе

вых же кадров. К ним, бесспорно, относится и Лео Бакрадзе. На его счету четыре ленты. И все они нашли своего горячо заинтересованного зрителя. Это фильмы «Спешите делать добро» — о докторе Свет-Молдавском, крупном экспериментаторе и ученом; «Небом одержимый» — о конструкторе удивительного махолета Шиукове; «Сердце» — о коллективе хирургов, возглавляемом доктором Бураковским; «Поминовение» — об основателе музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева Давиде Арсенишвили.

Об этих картинах, созданных Л. Бакрадзе в сотрудничестве с Л. Гуревичем, О. Трофимовой, А. Шафраном, написано уже немало добрых слов. Хотя, когда размышляешь о каждой ленте в отдельности, замечаешь различные несовершенства. В фильме «Небом одержимый» можно усмотреть как бы незначительность предмета, вокруг которого разгорелись все страсти. В «Сердце» — беглость характеристик хирургов, повторяемость кадров, снятых во время операций. В «Поминовении» — некоторую недосказанность, которая порой мешает оценить деятельность героя объективно. Но вот они перед нами все вместе, эти фильмы. И вдруг становится ясным самое главное лицо — лицо Созидателя, лицо мечтателя и творца! И мы начинаем понимать, что не махолет Шиукова важен в «Небом одержимом», но сама эта одержимость во имя мечты. А в «Спешите делать добро» парадоксальность ситуации важна именно для того, чтобы подчеркнуть способность человека идти на жертву ради устранения трагических парадоксов, ради того, чтобы, как удачно сказал в своей статье Д. Данин, «вернуть природе ее великодушие», в данном случае — устранить несправедливые зигзаги наследственности. Так и в картине «Сердце», по меткому выражению писателя Михаила Рощина, говорится не столько о больном сердце, сколько о сердце, которое болит, болеет. Болит, болеет сердце человека и в фильме «Поминовение». Мечта всей жизни героя — создание музея древнерусского искусства. А сам герой, которого сейчас уже нет в живых, дан лишь в рассказах друзей, показан на нескольких фотографиях.

«Лица спасаемых и спасающих, — написал после просмотра фильма «Сердце» поэт Е. Евтушенко, — переплетаются в лицо человечества, спасающего самого себя». Как точно применимы эти слова и к фильму «Спешите делать добро», и к другим фильмам Лео Бакрадзе.

У этих картин есть общий интерес, общая

страсть, одно желание — рассказать не столько о конкретном человеке, сколько о человеческом в нем, о той «ноше» высокой нравственности, которая ох как тяжела!

Бакрадзе берет самый острый, необычный, как мы нередко говорим, «самонгральный» материал. Уже сама по себе ситуация каждого его фильма могла бы заставить зрителя замирать от накала страстей. Посмотрите: доктор Свет-Молдавский, дни которого сочтены, экспериментирует на себе, впервые ставя еще недостаточно проверенные опыты. Время заставляет спешить, рисковать, доверяя эксперименту собственную жизнь. Конструктор Шиуков, так много сделавший в практической авиации, вдруг ударяется в крайность, создавая свой махолет, целесообразность которого понять не может никто. «Сердце» — сплошная драма в каждом эпизоде, ведь речь идет о жизни и смерти детей, родившихся с тяжелым недугом. И в «Поминовении» ситуация острая, сложная. Тяжело больной человек печется не о своем здоровье, а о музее, об искусстве, о том, чтобы до других дошли из древности образцы вечной красоты. Его к тому же отстраняют от любимого дела, отстраняют равнодушно. Ведь даже на открытии музея он — в стороне, одиноко опирающийся на стену собора.

Но в том-то и своеобразие и единство этих картин, что необычное в них используется не как сенсационное, а ради выявления идеалов деятельности, творчества, ради борьбы за самое прекрасное в человеке.

В фильме «Спешите делать добро» есть один, казалось бы, проходной эпизод, который представляется мне очень важным для данного разговора. Помощница Свет-Молдавского обращает его внимание на то, что одно и то же состояние клеток дает у взрослых опухоль, а у маленьких детей до какого-то времени абсолютно безвредно. Значит, есть тот порог зарождения болезни, когда можно остановить и искоренить весь процесс. Назревает открытие, сенсация. Об этом можно сделать фильм. Нет, авторы проходят мимо. Мимо, но к цели, к своей цели. Их интересует не медицинское открытие, а состояние души, творческий огонь, незатухающий даже в ситуации, когда героя ожидает смерть. В этом смысле открытие — лишь частичка, но необходимая, этого состояния, этого горения... Суть образа героя, как представляют себе создатели фильмов, выражена в словах Свет-Молдавского:

— Запомните, что большинство всегда неправо, вся история это показывает. Если бы большинство было право, то не нужны были бы великие мученики, великие открыватели...

И еще:

— Если сотрудник не считает, что в этот момент в его работе решается вся судьба — это вообще не работник.

О Давиде Арсенишвили из «Поминовения» одна из сотрудниц музея говорит, что он понял главное в творчестве Рублева — стремление к добру, к счастью, хотел донести это до всех, собрав все лучшее, что было создано Рублевым и его последователями, а ему отказывали; но он, всегда веселый, был твердо уверен в своей правоте. Ибо Созидатель, Мечтатель иначе не может.

И еще в русле этих же размышлений. Я видел монтажные листы фильмов Л. Бакрадзе. Монтажные листы «Сердца» были напечатаны еще до последних сокращений картины. Невошедшие эпизоды в них зачеркнуты, но не так, чтобы их нельзя было прочитать. И я не смог отказаться от чтения. Эпизоды эти также полны драматизма, огромной напряженности, трогающих душу признаний и событий. Но не будь они сокращены — материал начал бы работать ради самого события и только, исчез бы процесс выявления главного в человеке, размылась бы концепция, авторская позиция. Это большое мужество, да и мастерство — имея эффектный, порой сенсационный материал, уметь отказаться от эффектности, сенсационности ради высокой идеи.

В фильмах Бакрадзе все снято с максимальным приближением к правде. Детали подчас жестки, на грани натуралистичности. Камера практически не ощущается. Кажется, что эпизод операции снимают сами врачи. А на маленькой кухоньке Шиукова оператору просто неоткуда снимать. Свет-Молдавский разговаривает с вами так, словно он действитель-

но говорит только с вами, находясь рядом. Друзья Арсенишвили не просто вспоминают о нем, но и раскрываются сами. Здесь мы приближаемся к мысли о степени владения жизненным материалом, о важности такого владения. И о праве обобщать, оценивать, опираясь на ту или иную степень знания.

Свободное владение материалом, подлинное проникновение в мир эмоций героя делают создание фильма творческой потребностью, неизбежным следствием внутренних побуждений. Фильмам Бакрадзе свойственно именно такое глубокое знание материала.

Часто случается, что, получив достоверный материал в результате успешных съемок, создатели картины не идут дальше, останавливаются, стремятся не вмешиваться в ход репортажа, стараются сохранить его чистоту. Кажется, побуждение благородное, но на деле глубоко ошибочное. Поиск только «самоигрального» материала говорит либо о том, что авторам нечего сказать зрителю, либо о недостаточной способности, творческой бедности создателей.

Уж настолько, кажется, самоигрален материал «Сердца» или «Спешите делать добро», но как естественно авторы поворачивают его разными гранями — герой словно развенчивает эту хорошо налаженную прозу. Авторы дают хирурга Бураковского в моменты яростного критического разбора действий подчиненных. Люди, казавшиеся такими добрыми, вдруг проявляют небрежность, иногда даже равнодушие.

Вот в этом вся особенность стиля Бакрадзе: возвышенность, некоторая приподнятость авторского отношения к героям не исключает противоречивость, полемику. Это и есть правда жизни.

Глядя фильмы Бакрадзе, затрачиваешь много душевных сил. Слишком сильны переживания, соучастие ежеминутно. Трудно решиться смотреть такое во второй раз. Да и необходимости нет: забыть эти фильмы нельзя. И ведь что интересно: исполненные драматизма, трогательности, насыщенные тончайшими наблюдениями, они попутно говорят нам и о многих других сложностях нашей жизни. Так «Сердце» очень профессионально ставит проблему организации труда. Каждая мелочь в работе, каждое упущение — против сердца. «Поминовение» заставляет задуматься о нравственном аспекте человеческой деятельности, об уважении к творениям прошлого. В картине о махолете и его конструкторе Шиукове есть эпизод с мастером-шабашником, для ко-

«Премьера», режиссер Г. Левашов-Туманишвили

торого этот уникальный аппарат (Шпуков: «Люди будут летать, как птицы») — только две тысячи «навара». Пропасть между психологией мещанина и мечтой героя.

Лео Бакрадзе завершил сейчас свою новую картину под названием «Времени не властно» по мотивам книги министра иностранных дел Чехословакии Богумила Хнёупека «Генерал с Орденом льва». Это фильм о советско-чехословацком партизанском братстве в годы войны. Как будто совсем иного плана материал, но он опять — о человеческой доброте, о человеческом сердце, о братстве сердец, бьющихся в унисон и в минуты опасности, и в дни мира. И опять перед тем, как снять фильм, Бакрадзе хорошо изучил, близко узнал своих будущих героев.

Кровная связь с героями, понимание их дают право создателям картин говорить высоким слогом, опираясь на правду, на точное знание.

●

Я мысленно возвращаюсь сейчас ко всему ряду фильмов, которые так или иначе упоминались в статье. Каждый из них, сказав что-то новое, не затеряется среди массы документальных картин. А все они вместе — так сказать, программа, репертуар студии. Не буду повторять сказанное о достоинствах. Но не могу отделаться от мысли, что программе этой все же многого недостает. Посмотрите: жизнь горной деревни в «Школе в горах» не так уж сильно отличается от жизни такой же деревни в «Соли Сванетии», снятой еще в 30-е годы. Не хочу упрекать Теймураза Долидзе в выборе объекта. Но разве неинтересно, какова она, сегодняшняя Сванетия? Дело не во внешних признаках, а в том, как меняются люди, обычаи, уклад жизни, как развиваются социальные отношения. После «Соли Сванетии», «Омало» и «Школы в горах» очень хотелось бы знать и об этом, потому что интересно и важно, как взаимодействует сегодняшнее и вечное, какие новые проблемы рождает современность в этих некогда глухих, уголках Грузии. Это вопрос о новой социальной среде, о сдвигах производственных и психологических. Вопрос, касающийся кинодокументалистов в первую очередь.

Хочется видеть яркий, глубокий портрет современника, того, кто создает славу республики сегодня, решая проблемы экономики и организации труда, строительства и охраны природы. Немало уже сделано в этом направлении, но жизнь требует большего.

Я уже не раз говорил выше о том, как меняется сейчас язык документального кино, как стремится он к такой драматургии, которая бы проявляла сущность героя глубоко и разносторонне. В лучших своих образцах советский документальный фильм поднимается до высокого уровня Правды и Образности. Много лет шел процесс освоения и развития традиций, накопления опыта, поисков нового. Наиболее талантливые документалисты научились снимать и монтировать свои фильмы так, словно сами они — частицы той среды, члены тех коллективов, участники тех ситуаций, которые даны на экране. Камера перестала быть неким искусственным барьером, она, как пропускник на таможне, лишь отсекает все, что слишком звенит. Трудно было научиться этому, но научились. И нельзя теперь отступать назад. Надо думать — что дальше?

Вместе с ведущими кинодокументалистами разных студий документалисты Грузии — на пороге новых творческих открытий. Все они рассказывают о человеке, о человеческом в нем. Но каждый по-разному, каждый о своем герое. Главное в их творчестве — душевная и духовная общность с теми, кого мы видим в их фильмах. Общность мировоззрения, страстей, понимания истинных ценностей жизни.

Тбилиси — Москва

А. Проценко,
начальник Управления по производству документальных, научно-популярных и учебных фильмов Госкино СССР

Дело особой важности

Кино для юного человека — всегда праздник. Яркий луч света, пронизывающий притихший темный зал и превращающий гладкий белый прямоугольник в экран жизни, рождает в сердцах детей и подростков радость, подъем духа, мечту. Помогает им познавать действительность и историю, открывает просторы Родины и глубины человеческой души. Приближает легендарных героев, наполняя их образы плотью и кровью. Важно и то, что кино — зрелище коллективное, восприятие его обладает, в сравнении с телевизионным, «домашним», особой эмоциональностью. Постановление Центрального Комитета КПСС «Об улучшении производства и показа фильмов для детей и подростков» констатирует, что «советский кинематограф... на протяжении десятилетий успешно воспитывает у детей и подростков благородные человеческие качества. Лучшие художественные, документальные, научно-популярные картины помогают им познавать окружающий мир, готовить себя к вступлению в большую жизнь, к плодотворному участию в созидательной деятельности».

Работники неигрового кино с глубоким удовлетворением и признательностью восприняли эту оценку партии. Одновременно партийный документ вызвал у нас и серьезнейшие раздумья о будущем. Ведь мы прекрасно понимаем, как велики еще неоплаченные нами долги перед детской и подростковой аудиторией!

Да, благодаря постоянному вниманию партии и Советской власти к развитию кинематографа для детей на студиях документального и научно-популярного кино были созданы фильмы, на которых выросло несколько поколений советской детворы. Да, неигровой кинематограф для юных зрителей развит у нас как ни в одной стране. У него есть постоянная, жадная к знанию многомиллионная аудитория. Ежегодно мы выпускаем свыше 75 специальных учебных фильмов, которые входят важным и уже привычным элементом в систему школьного образования — в преподавание обществоведения, истории, географии, биологии, физики, химии, математики. Четверть века выходит на экраны научно-познавательный киножурнал для детей «Хочу все знать», прочным успехом пользуются у ребят киноальманахи «Звездочка» и «Горизонт». Большую работу по выпуску научно-популярных фильмов и познавательной киноперіодики для детей выполняет сегодня главным образом киностудия «Центрнаучфильм», где есть специализированное объединение «Радуга», в котором работает большая группа влюбленных в свое дело мастеров экрана — талантливых авторов, режиссеров, кинооператоров, художников, накопивших большой творческий опыт и хорошо знающих запросы детской аудитории.

Для того чтобы во всем объеме выполнить сформулированную постановлением ЦК партии задачу «создавать картины, показывающие возможности и перспективы научно-технического прогресса, пробуждающие пытливость и фантазию, стремление к творческому поиску, овладению ценностями отечественной и мировой культуры», необходимо, чтобы в работу включился самый широкий круг научно-популярных студий.

Нельзя отрицать, что определенная работа для детей есть на счету и у документального кино. Вот уже полвека выпускаются киножурналы «Пионерия» и «Ровесник», выходят киножурналы для детей и подростков и на Украине, в Белоруссии, Казахстане, Азербайджане, Латвии. На детскую и юношескую аудиторию рассчитано немало документальных историко-революционных лент, фильмов, посвященных Родине, знатным людям страны.

Однако приходится сказать прямо, что многим хроникально-документальным студиям страны работу по созданию фильмов для детей придется начинать едва ли не с самого начала, искать творческие кадры, постигать непростое умение экранного разговора с детьми.

Да, в целом заметно, что в течение последних лет творческие работники сумели в какой-то мере расширить тематический спектр научно-популярных и документальных фильмов для юных зрителей, углубить их содержательность, совершенствовать их киноязык. Но все это — лишь первые, зачастую робкие шаги...

А ведь партия в постановлении ЦК ставит перед кинематографом для детей и подростков огромные, поистине исторические задачи! Сегодняшние советские дети завтра или послезавтра как хозяева примут у отцов и дедов величайшее и бесценное наследство — Страну Советов. Каким будет это новое поколение советских людей, во многом зависит от того, кто и что его воспитывает и формирует. В том числе от искусства всех видов и жанров. А значит, и от нас, кинематографистов.

Вот почему партийный документ, посвященный детскому кинематографу, мы должны рассматривать поистине как документ п р о г р а м м н ы й. А эта программа ориентирует художников на создание фильмов, «которые учили бы детей и подростков добру, справедливости, убеждали в правоте нашего дела, помогали воспитывать любовь к родной земле, трудолюбие, честность и скромность, чувство красоты и хороший вкус». И при всем этом — учитывать реальные интересы детей, делать киноленты так, чтобы они рождали живой отклик в душе и сознании зрителей.

Как же благородна наша миссия, как высока художническая и гражданская ответственность перед народом, страной, будущим!.. И если оценивать эту часть кинопроцесса с высоты этой миссии, с высоты задач, на которые нацелила нас партия, — идеологической, политико-воспитательной работы среди молодого поколения на нынешнем этапе развития нашего общества, — ясно, что предстоит нам сделать несравнимо больше уже сделанного. Мы должны работать лучше, нежели до сих пор, чтобы резко повысить идейно-художественное качество неигровых фильмов для детей и подростков. Еще раз подчеркну: именно к а ч е с т в о. Поэтому главное сегодня — верно увидеть и на истинно научной основе прочертить дальнейшие пути, по которым следует развиваться детскому познавательному кино. А компас для этого у нас точный и выверенный: решения XXVI съезда КПСС.

Таким образом, чтобы выполнить сформулированные партией задачи, необходимо подготовить и составить глубоко продуманную перспективную программу на годы вперед. К работе над нею мы уже приступили.

И в то же время, не ожидая завершения этой сложной работы, мы тотчас же начали перестройку, с тем чтобы ее результаты сказались как можно скорее — во всяком случае, задолго до того, как с е г о д н я ш н и е дети и подростки успеют перейти в категорию взрослых зрителей... Мы хотим избежать в работе студий дублирования, хотим, чтобы каждое творческое подразделение работало с максимальным к. п. д. Вот почему краткосрочная, так сказать, тактическая программа охватит все отрасли неигрового кино — документальное, научно-популярное, учебное. Это будет о б щ и й для всего неигрового экрана план производства детских картин, где каждой студии будет отведено определенное место.

Это тем более существенно, что документальный кинематограф в большем долгу перед юными зрителями, чем научно-популярный. И это положение нужно выправлять прежде всего средствами планирования. Ведь

жизнь страны, запечатленная на документальном экране, повторю, — оружие большой мощности в сложнейшем деле формирования личности юного гражданина. Именно эта мысль содержится в Обращении Л. И. Брежнева к зрителям документальной киноэпопеи «Всего дороже»...

●

Первоочередным вопросом, от решения которого прежде всего зависит плодотворность всей работы над фильмами для детей, я считаю проблему тематического планирования. Это планирование в документальном и научно-популярном кино получает ныне постоянный целенаправленный характер.

Такие репертуарные планы на год и на перспективу в несколько лет мы разрабатываем совместно с ЦК комсомола, Министерством просвещения СССР, Госкомитетом по профтехобразованию, Академией педагогических наук СССР, Центральным советом пионерской организации имени В. И. Ленина, научными учреждениями. Эти планы будут учитывать важнейшие идейно-воспитательные и просветительские задачи. Мы составляем эти планы по принципу гибкости с тем, чтобы в них можно было включать вновь появляющиеся актуальные темы.

Планы эти — и перспективные, и годовые — предполагают тематическое многообразие. Основная цель — предусмотреть создание лент, в которых ярко, доходчиво воплощались бы важнейшие аспекты тем: историко-революционной, военно-патриотической, естественно-научной, трудового и нравственно-эстетического воспитания.

Конечно, подобное планирование не есть просто централизованное «волеизъявление свыше», нет! Каждый план — итог слияния, соединения двух «потоков»: плановых проектов Госкино СССР и творческой мысли, инициативы, идей, появившихся на студиях и у творческих работников.

И еще одно соображение, отнюдь не последнее по важности. Постановление ЦК КПСС касается каждой студии, каждого творческого подразделения. В создании детских документальных и научно-популярных картин должна участвовать каждая студия. Конечно, наибольший спрос с крупнейших студий — ЦСДФ, «Центрнаучфильма», Украинской и Ленинградской студий документальных фильмов, «Киевнаучфильма» и «Ленинаучфильма», Свердловской киностудии, ибо они располагают большим творчески-производственным потенциалом. Но в стороне от важнейшего этого дела не останутся — в меру своих возможностей, понятно, — ни республиканские студии, ни небольшие коллективы хроникеров в областях РСФСР. Всюду и везде общими усилиями мы создаем обстановку наибольшего благоприятствования для лент, обращенных к детям. Большое значение мы придаем тому, чтобы студии, накопившие опыт в этой работе, прежде всего «Центрнаучфильм», по-товарищески поделились этим опытом, знаниями с коллегами. Без сомнения, такая помощь даст плодотворные результаты.

Да и вообще теперь, когда партийный документ сообщил мощный творческий импульс всем, кто работает в области детского кино, мы рассчитываем на активизацию художественного поиска, своеобразие творческих решений, киноязыка. Полный простор инициативе, фантазии, индивидуальному творческому почерку авторов, режиссеров, художников, редакторов, всех участников кинопроцесса! А ведь до недавнего времени мы, что греха таить, нередко уповали на «самоигральность» материала или на дикторский текст плюс музыкальное сопровождение. Прибавим сюда мультипликационные вставки, вот вам и весь арсенал художнической выдумки... Никто не выдвигал идей фильмов-сказок, фильмов-притч, фильмов-басен, не говоря уж о неигровой научно-фантастической ленте. Все это покуда звучит для многих мастеров как «ненаучная фантастика»: мол, сложно, дорого, не позволяют производственные нормативы. Ну, а если все-таки попробовать, дорогие коллеги? Вдруг выйдет! Ведь ребята — они ждут...

Особо скажу о детских киножурналах. Вся киноперіодика вступила в фазу серьезного осмысления своего будущего с учетом существующих рядом и параллельно других аудиови-

зуальных средств массовой коммуникации. Анализ «Ровесника» и «Пионерии» в журнале «Искусство кино» еще раз подтвердил необходимость решительно приблизить эти экранные издания к подлинным и разнообразным интересам детей и подростков. Пока журналы игнорируют многие запросы юных, а потому многие «сюжеты» работают вхолостую, не имеют своего зрителя. Ясно, что и здесь не обойтись без серьезного тематического планирования на основе глубокого изучения аудитории, точного отбора явлений и событий в жизни пионерии и комсомола, в их тесной связи с Большой Жизнью партии и народа. Собственными силами мы здесь, как и на всем «фронте» детского кино, задачи не решим, придется опереться на плечи комсомольских и пионерских работников, педагогов, социологов и психологов, писателей.

Несколько слов о выпуске учебных фильмов для школ и ПТУ. Надеюсь, что в ближайшее время мы получим от Министерства просвещения СССР и Госкомитета по профтехобразованию СССР давно ожидаемые нами перспективные тематические планы заказных учебных лент, составленные на основе долгосрочных учебных программ и рассчитанные на реализацию не менее чем за пятилетку. Это позволило бы киностудиям приступить к созданию кинокурсов по основным учебным дисциплинам, привлекая к делу высококвалифицированных авторов и режиссеров. Каждая учебная тема отличается своими особенностями, а зачастую трудна для экранного воплощения. Перспективные планы важны еще и потому, что дадут создателям учебных картин возможность тщательно искать и находить ясное и образное решение каждой темы.

●

Но вот составлены тематические планы, получены и приняты во внимание компетентные рекомендации, бурлит творческая мысль художников, активно действуют на студиях постоянные советы из специалистов, знающих, о чем и какими должны быть фильмы для детей. Теперь-то начинается главное: реализация намеченной программы.

У детского кино есть одна особая черта. Здесь, если говорить по большому счету, не может быть «среднего», посредственного произведения. Фильм для ребят либо хорош, либо плох.

Что же определяет, какой будет детская лента? Конечно же, как и в кинематографе «взрослом», важны качество драматургии, профессионализм режиссера. Но еще — и в огромной степени — «специальный» талант общения, умение работать с детьми.

Ведь если автор или режиссер не умеет смотреть на мир глазами ребенка, если он не знает детской души, если не уважает в своем зрителе р а в н у ю себе личность, никакой — ни прямой, ни обратной — связи с юной аудиторией ему не обрести. Фильм будет либо сюсюкать, либо в лоб морализировать, либо просто-напросто наведет такую скуку в зале, что у зрителей скулы сведет...

Удача улыбается в детском кино тем, кто знает и принимает детские «правила игры», умеет найти тон разговора с ребятами, понимает, что з а н и м а т е л ь н о с т ь — непременное, родовое свойство каждого детского фильма. Ведь для ребенка, повторю то, с чего начал эти заметки, посещение кино — всегда праздник. Точнее: должно всегда быть праздником. И мы не вправе обманывать ожидания юного зрителя. Прав кинодраматург И. Кузнецов, заметивший на страницах «ИК», что «серого» фильма для детей быть не может. Оттого, что серая лента числится по рубрике «важной темы», отнюдь не легче. Напротив! Вот почему занимательность в данном контексте понятие не только художественное, но и — социальное.

Позволю себе утверждать, что мысль И. Кузнецова верна и применительно к неигровому детскому кино интересным, занимательным, увлекательным может быть отнюдь не только документальный киноочерк о, скажем, выдающемся футболисте. Авторы созданной на «Центрнаучфильме» картины о ВАЗе превратили свой рассказ в увлекательное экранное путешествие по заводу в Тольятти. Зрители узнают множество удивительных вещей о сложном современном предприятии вместе с веселой ватагой своих рисованных сверстни-

ков; всех их ведет по заводам и цехам остроумный закадровый экскурсовод под задорную песенку. Посмотришь эту ленту — и обязательно с досадой подумаешь: почему нет схожих, адресованных детскому зрителю картин, скажем, о БАМе, о строительстве «Атоммаша», о добыче нефти в Западной Сибири и прокладке грандиозных нефте- и газопроводов, о множестве других значительных дел и событий, которыми живет страна! Ведь дети должны знать о них, но знать, в частности, из фильмов, в которых серьезные вещи преподносятся доступно и занимательно.

Да, делать истинно детские ленты — привилегия не просто высокого профессионала: для этого нужен особый склад души...

В практической работе надо еще иметь в виду, что мастер имярек удачнее общается с подростками, другому художнику по свойствам его натуры лучше удаются фильмы для школьников начальных классов, а третий попросту незаменим, когда нужно снимать ленту для малышей. Пока что, к сожалению, подобная «специализация» создателей неигровых лент для детей, а также дифференцированность самих фильмов по возрасту юных зрителей оставляют, как говорится, желать лучшего. А точность адреса фильмов во многом как раз и зависит от авторов, от их профессиональных качеств и личностных свойств.

Вот почему так огорчительно, что проблемы драматургии детского документального и научно-популярного кино и по сию пору не нашли достойного места в книгах, статьях наших теоретиков и критиков. А исследования такие немыслимы без постоянного изучения текущего кинопроцесса. Мы рассчитываем на то, что Союз кинематографистов предусмотрит эту чрезвычайно важную работу в творческих планах Всесоюзных комиссий теории и критики, документального, научно-популярного кино, в программах творческих семинаров и симпозиумов, на которые весьма полезно приглашать и ученых, педагогов, социологов. Что касается киностудий, то их художественные и редакционные советы в практической работе над сценарной проблемой обязательно должны выделить особой строкой заботу о кинодраматургии детского неигрового фильма.

Полагаю, что в этом смысле киностудиям следует прежде всего повернуться лицом к детским писателям, как к художникам, изначально обладающим тесными, живыми контактами с юной аудиторией. Работа эта нелегкая, многие писатели, незнакомые со «спецификой экрана», с опаской смотрят на кинематограф — ситуация хорошо известная не только в неигровом, и не только в детском кино. Однако, для нас, работников управлений, для руководства и редакторов студий, все очевиднее становится, что без притока свежих авторских сил из литературы успешно решать задачи, поставленные перед нами партией, невозможно.

Мы сейчас продумываем вопрос об организации творческих конкурсов на лучший сценарий неигрового фильма для детей на современные темы. Быть может, полезно распространить на этот вид кино и систему государственного заказа, который привлек бы к решению стоящих перед нами задач лучшие из лучших литературные силы.

●

Итак, работа по выполнению постановления партии набирает силу. Мастера документального и научно-популярного кино сосредоточили внимание на главных направлениях творчества, стараясь активно способствовать коммунистическому воспитанию подрастающего поколения, прививать юному гражданину качества борца за коммунистические идеалы, патриота и интернационалиста, стойкого и мужественного защитника Родины. Реализация программы, содержащейся в партийном документе, требует дружных коллективных усилий, гражданской ответственности, вдохновения. Все мы вместе и каждый работник в отдельности отдаем себе в этом полный отчет. Первые месяцы работы после выхода в свет постановления ЦК внушают оптимизм.

На киностудии «Центрнаучфильм» приступили к созданию полнометражного фильма, значение которого трудно переоценить. Об этом говорит уже само название картины: «О Ленине — детям». Что может быть почетнее, ответственнее, благороднее, чем задача раскрыть

средствами искусства молодому поколению богатство личности вождя Октября, воплотить на экране страницы его жизни, целиком отданной борьбе за счастье трудового народа!

Революция, история становления и развития нашей страны занимают особое место в планах студий и их мастеров. Наряду с эпическими темами кинематографисты намерены воплотить на экране яркие страницы биографии СССР, события, в которых как бы сфокусировалось время. Наверняка увлечет ребят история кремлевских курантов, о которой взялись рассказать кинематографисты «Киевнаучфильма». Сегодняшний день Страны Советов есть результат трудовых и ратных дел нескольких поколений советского народа. Как раскрыть эту мысль юным? Украинские документалисты решили сделать это на примере шестидесятилетнего пути «Пионерии Страны Советов» (так называется фильм). Это будет не традиционная повествовательная картина, а серия новелл о ярких судьбах первых пионеров, которые стали известными всей стране людьми. Сценарий фильма отличает проникновенная лирическая интонация. Авторы хотят, чтобы каждый будущий их зритель почуствовал: картина обращена именно к нему лично, а не просто ко всем.

На ЦСДФ идет работа, словно бы продолжающая тему украинских коллег: снимается лента «Маршрутами подвига» — о Всесоюзном походе по местам революционной, боевой и трудовой славы. И здесь жизнь страны будет воссоздана в конкретных человеческих судьбах, что наиболее привлекает подростка.

Мастера документального и научно-популярного кино не упускают из сферы своего внимания фильмы, которые помогут молодым выбрать свой жизненный путь. Сошлюсь для примера на картину «На пороге» — украинские кинопублицисты хотят показать старшеклассникам, как лучше готовить себя в школе к самостоятельной трудовой деятельности, — и на казахский фильм «Кто за партой» — о возможностях, какие открывает перед вчерашними школьниками учение в ПТУ. Авторы лент избегают риторики и назидательности, зная, что эти средства не только не достигают цели, но влияют на молодые умы как раз противоположно; опора тут — конкретные судьбы конкретных ребят. Тема выбора пути имеет в кинопублицистике давнюю и основательную традицию. Мы надеемся, что новые ленты ее разовьют и упрочат.

Привить вкус к науке, к самостоятельному мышлению — из самых благодарных, но и самых трудных целей детского кино. Отрадно, что мастера научного кинематографа не боятся сложной проблематики, которую визуально решить вообще непросто, для детской аудитории — вдвойне. Ленинградские мастера задались целью объяснить старшеклассникам, скажем, такую категорию марксистской философии, как «необходимость и случайность». На студии «Киевнаучфильм» готовят для подростков картину «Человеческое — в человеке» — об этических нормах поведения, нравственном становлении личности. Надо ли говорить, как значимы такие ленты в формировании мировоззрения человека!

Решая задачи, поставленные партией, мастера научного экрана стремятся показать юным дерзновенность современных научных идей, их размах. В планах «Центрнаучфильма» фильмы «Ракета» (о ракетной технике, о принципах реактивного движения) и «Кольца Юпитера», излагающий современные гипотезы происхождения и развития Вселенной. «Леннаучфильм» привлечет внимание пытливых зрителей к глубинным процессам, протекающим в человеческом организме («Постигая тайны мозга»). Лента «Как луч дорогу ищет» знакомит ребят с основами геометрической оптики, с помощью которой ученые придумали приборы для тонкого познания природы, картина «Жизнь коралловых рифов» также будет интересна юным.

В ближайшее время начнет выходить на экран цикл картин, воспитывающих любовь к природе. Они обращены к самым маленьким. Назову некоторые из этих лент: «Где им жить?» — о полезной деятельности шмелей; «Чей это пень?» и «Невидимая жизнь леса» — о лесной фауне, о взаимодействии лесных экосистем; «Откуда взялись птицы?» знакомит ребят с загадками палеонтологии; «О чем шеп-

чутся листья» с помощью специальной съемки доступно и наглядно разъясняет процессы фотосинтеза и их роль в жизни природы.

Конечно же, всем интересны картины о литературе и искусстве. Самым маленьким предназначена лента о Корнее Чуковском «Сказочник и ученый» («Центрнаучфильм»); тем, кто постарше, — очерки о поэте Батюшкове («Леннаучфильм»), художнике В. Горяеве («Центрнаучфильм»), директоре хореографического училища Большого театра С. Головкиной («Центрнаучфильм»), фильм «Граф и мужик», рассказывающий о роли Льва Толстого в судьбе крестьянина Бондарева, который написал книгу, обличающую царизм («Центрнаучфильм»); старшеклассникам — картина «Века и литература», повествующая о Пушкинском доме, Литературном музее («Центрнаучфильм»).

Чрезвычайно важная для подростка проблема — проблема свободного времени. К сожалению, большинство фильмов о молодежном досуге обращено к взрослой аудитории. Мы хотим исправить этот крен. Азербайджанские документалисты в ленте «Твое свободное время» покажут насыщенную, увлекательную жизнь нынешних клубов по интересам. Сверхзадача этой картины — «заразить» ребят идеями этих клубов там, где пока их еще нет. Лента «Леннаучфильма» «Эдисоны из 5-го «А» познакомит зрителей-школьников с удивительными изобретениями, которые были сделаны их сверстниками, увлеченными техническим творчеством.

Среди фильмов о спорте, которые выйдут в ближайшее время, тоже есть адресованные детям и подросткам. «Возвращение на Олимп» (герои его — советские выдающиеся гимнасты), «Большой теннис для маленьких» (обе — «Центрнаучфильм»), «Долгожданное признание» (о художественной гимнастике), «Национальные виды спорта» (обе — «Леннаучфильм») призваны не только нести информацию, но и помогать воспитанию характера, силы воли, упорства.

Даже этот неполный перечень будущих картин свидетельствует, что работа над неигровыми фильмами для юной аудитории активизировалась. Радует, что в нее включились многие студии, что и опытные мастера, и молодые кинематографисты восприняли программу, содержащуюся в партийном документе, как ответственный «социальный заказ».

●

Мы творим для самого благодарного зрителя — для нашей детворы. И, думается, было бы только справедливо, если бы плоды этой работы всегда оказывались в центре внимания нашей общественности. Следовало бы большее место уделять неигровым детским лентам на фестивалях и неделях детского кино, таких, как «Красная гвоздика». На наш взгляд, стоит внести изменения в регламент Всесоюзного кинофестиваля, учредив отдельный приз за детскую документальную и научно-популярную картину. То же самое полезно было бы сделать и на Всесоюзном фестивале спортивного кино. Это дало бы новый творческий импульс и студиям, и художникам.

В творческих коллективах и документальных, и научно-популярных студий работает сильный отряд кинематографистов, отдающих все силы любимому делу. Их долг — вдохновенно откликнуться на призыв партии и положить начало новому этапу в развитии неигрового кино для детей и подростков.

«Мужики!..»
«Перед закрытой дверью»
«Бороться и искать»

С. Кудрявцев

Личная жизнь Павла Зубова

«МУЖИКИ!..»
Сценарий И. Бабич, В. Михайлова. Постановка И. Бабич. Оператор С. Зайцев. Художник В. Голиков. Композитор В. Комаров. Звукооператор И. Любченко. «Мосфильм», 1981.

Фильму «Мужики!..», созданному на киностудии «Мосфильм» режиссером Искрой Бабич, сопутствует успех. Снятый в скромной, неприхотливой манере, без показного блеска и изыска, словно и не рассчитывавший на соревнование с популярными картинами последних лет, этот фильм вызвал горячую ответную реакцию зрителей. Чем это объясняется? Только ли «феноменом мелодрамы» — жанра, славящегося исключительной способностью формировать зрительский интерес?..

Думаю, что нет.

Мелодрама мелодраме рознь. Сколько критического запала было израсходовано по поводу злополучных «Есений», «Королев Шантеклера» и т. п. Не очень жаловала критика и отечественные мелодрамы, возможно, не всегда безупречные по своему художественному уровню, но в лучших своих образцах отличавшиеся стремлением переосмыслить традиционные каноны, преодолеть условности в поведении героев и ситуациях за счет достоверного изображения быта, погружения в социальную среду.

Успех фильма В. Черныха и В. Меньшова «Москва слезам не верит» некоторые критики отнесли лишь за счет использования в картине мелодраматических приемов. Однако практика показала, что причина исключительной популярности этой картины прежде всего в ее созвучии потребностям времени. Авторы этой ленты смогли ответить на душевные запросы большой части нашего общества и, что самое главное, удовлетворили устойчивую потребность аудитории разного возраста и рода занятий в произведениях, несущих некую нравственную истину, точнее, то нравственное правило, которому необходимо следовать.

Мы, слава богу, уже не считаем, что истинные проблемы времени способны отобразить только лишь эпическое полотно или остросоциальное повествование. Ведь и комедии 30-х годов Г. Александрова и И. Пырьева так же, как и некоторые мелодрамы военных лет, не претендовавшие на полноту отображения проблем времени, тем не менее точно угадывали самочувствие людей в зрительном зале, их потребность в утолении личного — и общего! — счастья и горя.

Драматургическую «генеалогию» фильма «Мужики!..» установить несложно.

Мотив «чужих детей» использовался неоднократно в отечественных фильмах прежних лет. Озабоченность героев этих картин не только собственным, личным счастьем, но и счастьем «чужих детей» сделала возможным для авторов выход к крупным проблемам времени. Возрождение жизни в порушенной войной стране — не только лишь восстановление хозяйства, экономики. Это — восстановление порванных войной духовных связей, возвращение к жизни каждого человека, а прежде всего детей, судьбы которых были надломлены. Нужно было сделать «чужих детей» настоящими людьми.

Критик И. Шилова в статье «О мелодраме» справедливо писала, что дети — это «мерило человечности взрослых, критерий их права называться людьми. Взрослые держат ответ, испытываются, проверяются. Локальность, частность историй в этих случаях подразумевала

разную степень углубления в подробности, но прежде всего открытие нерва времени, ситуации исключительной и дающей возможность для определенных выводов о нравственном состоянии общества» (разрядка моя. — *С. К*) [1].

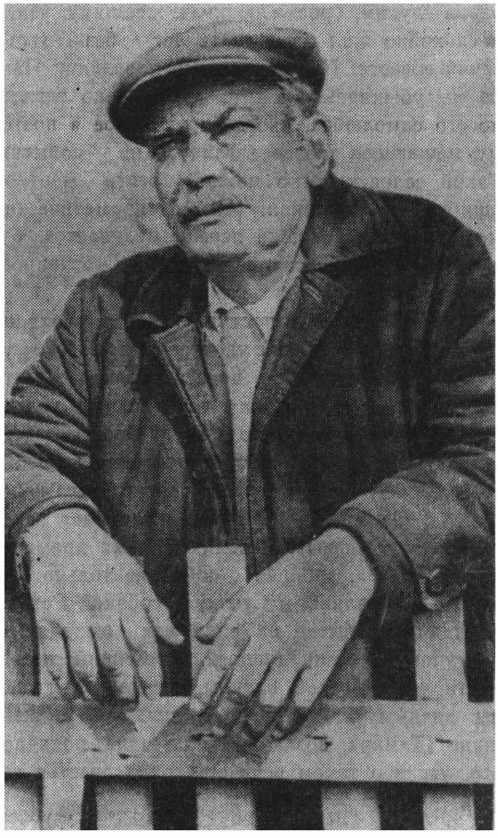
Используя мотив «чужих детей», авторы таких фильмов, как «Два Федора», «Родная кровь», оголили нерв социальных проблем времени. Да и позже, в 70-е годы, некоторые фильмы, чьи сюжеты произросли на почве, условно говоря, взаимоотношений «взрослых» и «чужих детей», смогли выразить «нравственное состояние общества» и в современный период его развития. Наблюдая за этими взаимоотношениями в фильмах, выстраивающих такого рода драматургические модели, мы определяем для себя, насколько мир, окружающий героев, способен содействовать возникновению между ними прочных контактов, духовных связей.

Недавний фильм «Последний побег» завершается драматически — смертью фронтовика Кустова (поразительно, с трагической силой сыгранного М. Ульяновым), который чувствовал личную ответственность за вроде бы постороннего «трудного подростка», оставленного родителями без любви и заботы. Тем не менее общий эмоциональный итог картины оптимистичен, поскольку воспитанник Кустова ощущает в финале запоздалую любовь к этому беспокойному, неуемному человеку. Но, как и в памятном фильме Н. Рязанцевой и И. Авербаха «Чужие письма», этот оптимизм чужд какой бы то ни было утешительности в отличие, скажем, от «Мачехи», сделанной в традициях «чистой мелодрамы». Там «чужой ребенок», познав несчастье и раннее горе, обретал любовь приемных родителей.

Сегодня, когда кинематограф прошел школу психологических штудий об одиноких и «странных» женщинах, исследований на тему «жена ушла», вряд ли может снискать серьезный успех фильм, привычно варьирующий мелодраматические мотивы. В этом плане появление фильма «Мужики!..» закономерно: мотив «чужих детей» приобретает здесь новое качество. С другой стороны, стремление фильма к жанровой определенности лишний раз подчеркивает, как видоизменился сегодня жанр мелодрамы, изнутри опровергающий собственные канонические приемы.

Фильм начинается традиционно. Павел Матвеевич Зубов, вызванный отцом из далекого Никеля, что в Мурманской области, узнает о смерти женщины, которую он когда-то любил, но покинул, подозревая в неверности. У этой женщины осталось трое детей: девочка Полина, как выяснилось потом, дочь Павла, мальчик

«Мужики!..».
Матвей Зубов — П. Глебов



[1] Сб: Вопросы киноискусства, вып. 17. М., 1976, с. 120.

Павлик, сын спившегося художника; и усыновленный ею Степка.

Но уже здесь, в самой завязке, обнаруживается некоторое расхождение с установками мелодрамы. С одной стороны, героиня, безусловно, благородна — ведь то, что Настя пожалела брошенного матерью прямо в роддоме Степку, характеризует ее как человека редкой душевной отзывчивости. С другой стороны, у нее дети от разных мужчин. Настя изменила Павлу? Да, но никто из односельчан, в том числе родители Павла, ее за эту связь не осуждают, поскольку началось все не с измены, а с жалости к опустившемуся, потерявшему контроль над собой человеку. Его женой она стала позже, уже после того, как исчез из ее жизни Павел.

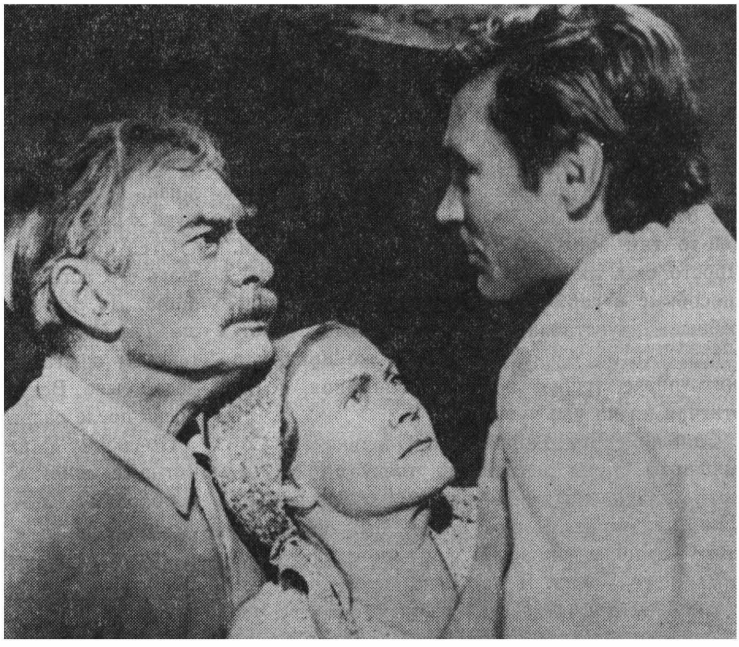
Павел же, в свою очередь, по законам мелодрамы должен казаться негодяем, который, поверив слухам, бросил любимую женщину, уехал и спокойно жил двенадцать лет без угрызений совести. При первом же появлении Павла мы убеждаемся в том, как глубоко уязвлено его самолюбие, иногда чрезмерное и поэтому мешающее трезво взглянуть на события. Такой человек легко может стать жертвой ошибки, заблуждения: так мелодраматический мотив роковой ошибки переосмысливается, будучи нагружен психологическими мотивировками.

К благородному поступку Павел приходит не сразу. Он медлит с удочерением, ожесточенно спорит с отцом, не понимая, зачем вешать себе на шею всех троих детей, когда только одна Полина — родная... А когда начинает действовать, то, как правило, безрассудно, в каком-то резком душевном порыве, словно боясь передумать. Одним махом Павел разрубает завязавшийся в первых эпизодах фильма драматический «узел», забирая с собой не только Полю, но и Павлика, и Степку с собакой Рексом впридачу. Событие из ряда вон выходящее, поступок наивеликодушный, говорящий о цельности человеческой натуры, жертвующей своим личным благополучием, любовью к женщине (Тамара, возлюбленная Павла, покидает его, узнав о таком решении) ради счастья детей.

Так было и в прежних фильмах, касающихся проблем «чужих детей», герои которых, озабоченные счастьем детей и чувствующие себя им небходимыми, отодвигали на второй план собственные интересы. Конечно, и жизнь самих героев не сложилась бы без «чужих детей». Но все-таки определяющим моментом становится именно признание детьми своих приемных родителей за настоящих и возникновение чувства привязанности к ним.

В фильме «Мужики!..» Павел Зубов произносит фразу: «Не я им нужен, а они мне». Авторы тем самым акцентируют внимание на самочувствии героя, пытаясь объяснить: почему же эти дети оказались такими необходимыми мужчине, который прежде обходился без них. Павел взял с собой детей не только по велению пробудившейся совести, не только из благородных побуждений и не только во имя памяти Насти, а еще и потому, что понял неустойчивость и неполноту собственной жизни. У Зубова есть работа, которая ему по душе, есть женщина, которую он любит. Но нет семьи, нет дома, то есть того, что укрепляет человеческую жизнь, дает ей стабильность и прочность. А жизнь Павла безрассудно мчится, и он привык поступать наобум, потому что всегда отвечает только за самого себя — ни за кого больше. Недаром однажды, перед лицом смерти, когда лежал в заваленном забое и уже не чаял спасения, Зубов впервые остро ощутил чувство одиночества и неприкаянности: вот сейчас оборвется жизнь — и будто не жил.

Приехав в родное село, Павел как бы восстанавливает утраченные связи с родными, друзьями. Дочь Полина напоминает о женщине, которую любил. Зубов обнаруживает в себе сочувствие к детям, хотя и удивляется их странной взаимной привязанности, может быть, потому, что сам не был ни к кому привязан. Не эта ли потребность родства толкает его на решительный шаг и заставляет так поспешно справиться со всеми бумагами, формальностями усыновления? Словно возвращаясь к жизни после долгой болезни, человек торопится жить. «Новая» жизнь только начинается, и



«Мужики!..». Матвей Зубов — П. Глебов, мать — В. Альховская, Павел Зубов — Л. Михайлов

сам Павел еще не понимает, сколько трудностей его ожидает в будущем. Он испытает горечь от предательства любимой женщины (Тамара, забрав вещи, уезжает к матери, не пожелав понять поступка Павла), столкнется с первыми заботами и волнениями о детях. Разве просто их воспитать?

Как бы предвидя возможные сомнения некоторых зрителей в таком скоропалительном решении Павла Зубова, авторы знакомят нас с его другом, дядей Гришей, который с высоты своего жизненного опыта учит Павла уму-разуму и вовсе не золотит пилюлю, размышляя о том, как сложно поставить детей на ноги. А два других приятеля Павла, выросшие в детском доме и не знавшие родительской любви, ведают цену сиротства, жизни без семьи, без родства, дорожат мужской дружбой и готовы помочь в любой момент. И сам Павел надеется на поддержку друзей и верит, что они, мужики, все вместе поднимут детей. И без помощи женщин!

Любопытно, что в фильме почти нет женщин. Настя и Тамара упоминаются только в разговорах. Мать Павла — функциональная фигура, долженствующая выявить позднее раскаяние за то, что оговорила Настю. А проводница в поезде необходима лишь для того, чтобы выслушать Павла Зубова. Интереснее эпизодический образ инспектора роно (С. Тормахова), у которой за оболочкой должностного гонора обнаруживается живая душа одинокой женщины, забывающей на службе «про чувства». Вот и все женщины.

Вряд ли на этом основании кто-либо зачислит фильм в разряд антифеминистских произведений. Внимательнее присмотримся к сверхзадаче авторов картины. В то время, когда бурным потоком хлынули на экран фильмы об одиноких женщинах, разуверившихся в достоинствах мужчин, ленты, как правило, не приходящие к какому-либо положительному итогу, а обрывающиеся, словно в недоумении, появляется картина «Мужики!..»

В ней речь идет как раз о тех мужчинах, которые оставили семью или которых бросили сами женщины. Более того — Павел Зубов выступает как бы в двух лицах: как ушедший от

женщины и покинутый женщиной. Когда-то он не поверил Насте, теперь Тамара не смогла понять Павла. В одном случае был не прав мужчина, в другом не права женщина.

Фраза Зубова, брошенная подругам Тамары, кое-что проясняет: «И не можете вы понять: почему одних женщин мы любим, а других берем в жены». Дело, разумеется, не в какой-то там врожденной, родовой ущербности. Просто есть люди (мужчины или женщины), способные к гармонии в семейной жизни, способные чувствовать чужую боль, ответственность за близких. Другие же привыкли жить иначе, требуя любви и понимания, но не отвечая ни на чьи чувства.

Спившийся художник, отец Павлика (А. Солоницын), тоже испытывает тоску по семье, хотя взять на себя заботу о детях он уже не может. Он хотел бы воспитать сына хорошим человеком и с надеждой на это отдает его Павлу. В маленьком эпизоде актер с большой драматической силой передает растерянность и одиночество слабого, сломанного человека, потерявшего контакт с людьми, несомого по жизни, как перекати-поле.

Другого рода одиночество узнал на склоне лет отец Павла Матвей Зубов. В мастерском исполнении П. Глебова за сравнительно короткое экранное время нам удается постичь родословную этого характера, глубоко ощутить прочность уз, которые связывают Матвея Зубова с родной землей, с людьми, живущими на ней испокон века. Первородство характера Матвея, «корневая связь» с миром и людьми дают ему моральное право требовать нравственной чистоты и от других, поскольку Зубов-старший никогда не поступался нормами порядочности: совестливость у него в крови. И по наследству это свойство души должно, в конечном итоге, перейти и к сыну, хотя беспорядочность жизни Павла, оторвавшегося от корней, осложняет его путь к себе, требует от него напряженной душевной работы.

Матвей зол на жену за то, что отвратила Павла от дома, наговорив напраслину на Настю. А к детям Насти прикипел душой, хотел бы воспитать их как своих внуков. Беспокоит Матвея и судьба Павла, который, уехав на Север после срочной службы в армии, не навестил родителей ни разу за двенадцать лет. Отца тревожит сыновняя душевная неприкаянность, просвечивающая за внешним благополучием. В угрюмости и суровости Матвея Зубова чувствуются искренняя боль за несложившуюся жизнь Павла, желание помочь ему, подтолкнуть к правильному выбору.

Отец понимает, что сын одинок, хотя, послушать его, есть у него и друзья, и любимая женщина. Да, на словах-то получается все хорошо. Но Матвей отцовским своим чутьем, житейским опытом угадывает неудовлетворенность сына. Все в жизни у него пошло наперекосяк после разрыва с Настей.

По-своему одиноки и два приятеля Павла, которых тянет к семейному очагу, которым необходимо почувствовать себя нужными людям.

Так что же — фильм про одиноких мужчин? Возможно. Но у мелодрамы свои законы: герои д о л ж н ы найти ту нравственную истину, которая примирит их со своей судьбой.

Павел обретает детей взамен неистинной любви Тамары. Теперь у него есть дом, семья. Разве это не утешительный итог? Конечно, мелодрама не претендует на универсальное решение непростой социально-бытовой проблемы, не предлагает в с е м такой выход из положения. Но она демонстрирует идеальный вариант, преподает нравственный урок и таким образом дает возможность поверить во что-то незыблемое, морально устойчивое.

А. Михайлов в роли Павла играет живого человека со своими слабостями и недостатками, порой невероятно упрямого и самолюбивого, не желающего прислушиваться ни к чьему мнению, даже если это мнение отца, который легко дает волю гневу и зачастую сам несдержан в словах и поступках. В то же время Павел способен к неожиданному сочувствию, к внезапному душевному порыву. Он доверяется не разуму, но чувству, поступая порой инстинктивно, словно повинуясь неведомой силе, влекущей его за собой. Лишь позже приходит трезвое осознание содеянного. Такой стиль жизни не раз приводил Павла к непоправимым ошибкам. Но если бы он и был другим чело-

веком, вряд ли бы смог сразу, без особых раздумий, доверившись зову души, усыновить троих детей.

Один из приемов актерской игры А. Михайлова, чья партия, наряду с работой П. Глебова, является серьезной удачей фильма, — некоторое отстранение от героя, легкая ирония по отношению к происходящему и к самому персонажу. Благодаря этому снижается мелодраматический пафос образа Павла Зубова. Актер играет отнюдь не вопреки жанру, а как бы с небольшим отстранением от жанра: стиль А. Михайлова свободен, импровизационен, легок.

По законам мелодрамы герой непременно должен снискать шумное признание своих заслуг. В фильме «Мужики!..» есть сцена, когда Павла и его детей провожает в путь все село. Но Зубов намеренно обращает «торжественный митинг» в шутку: ничего героического он не совершает — и не надо славословия.

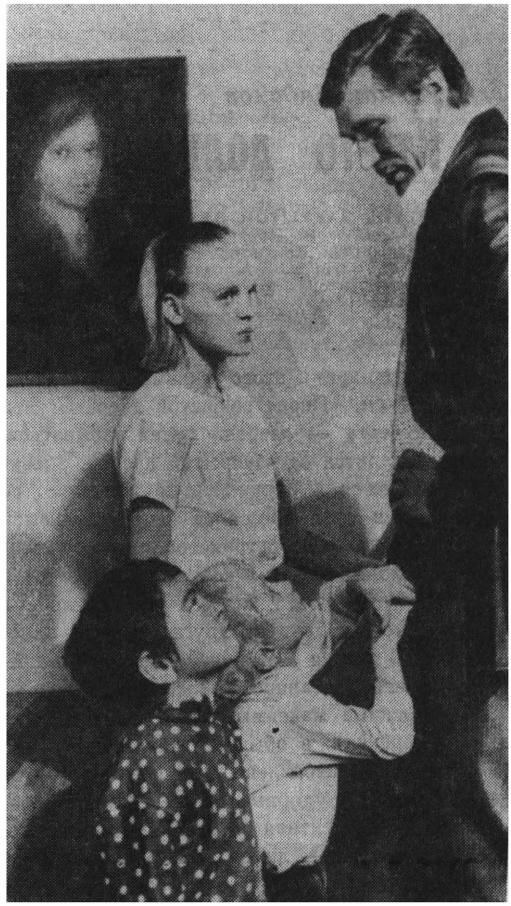
В эпизоде с собакой, которая бежит за машиной с детьми, вновь решительно снимается возможный в данном случае мелодраматический надрыв. Актер использует иронические краски: где трое, там и четвертый, говорит Павел, хотя видно, что он не в восторге от нового «пассажира». Такая ирония не ставит образ и совершаемый героем поступок под сомнение, зато избавляет от некоторой условности, идеальности, вносит психологические интонации, делающие историю более убедительной.

Авторы фильма доверяются подобной интерпретации актера и пытаются разнообразить мелодраматическую интонацию сюжета при помощи коротких «аттракционов» шутливого характера — игра Степки с собакой, танец Степки, разговор Павла с инспектором роно, эпизод у вагона на вокзале, примерка детьми вещей, купленных Павлом, и т. д. Таким же образом удается «заземлить» и кое-какие явные мелодраматические излишества, например, трудно объяснимую немоту Степки, который в финале вдруг весело кричит: «Мужики!..»

Но подобные издержки острого, эмоционально щедрого сюжета (к ним еще можно добавить сцену раскаяния матери Павла и эпизод продажи коровы) не отменяют художественного итога, к которому приходит картина.

Создателям фильма удалось по-настоящему растревожить наши сердца, пробудить чувства добрые. Не пытаясь эксплуатировать чрезмерно законы мелодрамы как безотказное средство воздействия на зрителя, авторы сосредоточили внимание на живом движении человеческих характеров, на раскрытии их внутренних противоречий. В непростом единоборстве героя с самим собой утверждаются незыблемые правст-

«Мужики!..».
Степа — Миша Бузылев-Крэцо,
Павлик — Петя Крылов,
Полина — Ирина Иванова,
Павел — А. Михайлов



венные ценности. Не утешительное благодушие венчает фильм — он вызывает горячее сопереживание, обогащающее душу, делающее ее более отзывчивой к чужим горестям и радостям.

Авторы нашли наиболее короткий путь к эмоциональному контакту со зрителями. Сценарист, режиссер и актеры с большой мерой художественного такта рассказали личную историю, в которой заложены высокие нравственные принципы нашей жизни. Не в этом ли одна из главных причин широкой популярности фильма?

Рахман Бадалов

Кто-то должен...

«ПЕРЕД ЗАКРЫТОЙ ДВЕРЬЮ»
Сценарий Р. Ибрагимбекова. Постановка Р. Оджагова. Оператор Р. Камбаров. Художник Ф. Багиров. Композитор Э. Сабит оглы. Звукооператор В. Савин. «Азербайджанфильм», 1980.

Пространство-время этого фильма очерчено его названием: «Перед закрытой дверью»: Эта незримая черта — «перед» будет забываться, камера отдалится от «закрытой двери», объектив развернется в окружающую жизнь, с ее приливами и отливами, с ее непредсказуемой логикой. Реальное пространство-время, в котором происходят события фильма, раскроется в своей многозначности, хотя и погруженное в череду похожих друг на друга дней, но одновременно — другая сторона? другое измерение? — ориентированное на «закрытую дверь»...

Нравственные максимы также предстанут в двух измерениях: в обычной жизни, где они разжижены и разбавлены, где вереница будней расставляет удобные лазейки для самооправдания, а эффектная сентенция заменяет порой поступок. И — лицом к лицу с «закрытой дверью», когда полюса четко обозначены, когда спрятаться уже не за что — отказ от поступка есть первый шаг к нравственному компромиссу.

●

Острая социальная проблематика в последние годы стала все чаще определять облик азербайджанского кино. Сама жизнь выдвинула эти проблемы, поставила их в центр общественной жизни, на самый ее горячий перекресток. Всеобщий и жгучий интерес к этим проблемам стал результатом той напряженной и страстной, возглавляемой партией борьбы, которая велась и ведется в республике с негативными явлениями во имя утверждения социалистических норм жизни, искоренения потребительской психологии и торжества высокой морали нашего общества, во имя его подлинного гуманизма.

Как круги по воде, борьба эта ширилась, захватывала все новые сферы: перекидывалась в область нравственных коллизий и психологических переживаний в обычной житейской практике. Циничная расчетливость, обывательское примиренчество, усталая разуверенность в людях, равнодушие к ним и отчужденность от них — все это стало материалом не только газетных дискуссий, но и разговоров в семейном кругу.

Конечно, «самое массовое из искусств» не могло остаться равнодушным к этим процессам.

Обращение азербайджанского кино к острой социальной проблематике стало не только способом его участия в общественной жизни — социальная тема помогла республиканскому кино обрести свое лицо, свой голос, найти свой, незаемный художественный пафос. Она, эта тема, стала тем веским аргументом азербайджанского кино конца 70-х — начала 80-х годов, которым определилось его новое явление на всесоюзном экране. С неожиданной силой раскрылась до времени сдерживаемая художественная потенция азербайджанского киноискусства.

Не хотелось бы, однако, однозначно трактовать эти процессы: мы, мол, и самые смелые, и снимать умеем не хуже людей. В иной статье полезно было бы обратиться к среднему, а то и к слабому азербайджанскому фильму — и

тех, и других еще хватает, — чтобы увидеть полное отсутствие социального посыла, профессиональную беспомощность, а то и те самые рецидивы социальной апатии, боязни поступка и настоящего дела, с которыми активно борется партия и общественность.

Не хотелось бы весь азербайджанский кинематограф сводить к успехам одной съемочной группы, той самой, что создала «Допрос», ставший важным пиком в развитии азербайджанского кино.

Однако несмотря на все эти «не хотелось бы», настал момент анализа, осмысления деятельности этого творческого содружества, создавшего уже три фильма: после «Допроса» был «День рождения» и вот теперь новая работа — «Перед закрытой дверью». Можно уже говорить о постоянной группе, о союзе единомышленников.

Суть вопроса это уже привычное определение схватывает. Но что-то существенное ускользает. И у единомышленников могут быть противоположные художественные вкусы и пристрастия, не исключено, что у них непохожее мышление. Одним словом, важно то, что единомышленники умеют работать вместе, дополняют друг друга в работе. Владеют искусством из разных нитей свивать канат, как говорил Г. Мелвилл о внутреннем строении искусства.

Сценарии всех трех фильмов написал Рустам Ибрагимбеков. Обстоятельство немаловажное. На самом трудном и конфликтном в кино этапе, когда сценарий становится фильмом, и возникло творческое содружество драматурга и режиссера, которое, в свою очередь, закрепило постоянство группы.

Как и все счастливые встречи, встреча Р. Ибрагимбекова и Р. Оджагова произошла, наверно, случайно. Было бы наивно выстраивать задним числом две строго детерминированные линии, фатально ведущие к встрече драматурга и режиссера. Жизнь не всегда обращается к логарифмической линейке. Не все можно вычислить наперед. Каждый шел своей дорогой. Но когда встреча все-таки состоялась, результат, как мы знаем, оказался плодотворным.

Известность Р. Ибрагимбекову как драматургу принес уже первый фильм «В одном южном городе». В ленте этой, энергия которой не иссякла и сегодня, можно обнаружить в зародыше многие последующие темы драматурга: отношения социальной группы и личности, гармония этих взаимоотношений и их разрушение в диапазоне от лицемерного приспособления к ложно понимаемому кодексу «чести» и даже к его фарсовому выверту.

В прямом или видоизмененном виде эти темы есть и в «Дне рождения», и в «Допросе». Пульсация их ощущается и в фильме «Перед закрытой дверью».

Путь Р. Оджагова был более тернистым и извилистым. Только теперь, ретроспективно, можно представить себе, какая серьезная и глубокая работа происходила в нем за годы работы в кино, как исподволь, по крупицам, собирал он свое нынешнее знание и умение. С опытным и признанным драматургом встретился режиссер, оснащенный знанием всех тонкостей своего ремесла, жаждущий настоящей работы. В его личном деле лежало к этому времени два диплома, режиссера и оператора, а творческая карточка включала добротные операторские и режиссерские работы. И среди них операторская работа в фильме «В одном южном городе».

Острый социальный диагностик, Р. Ибрагимбеков чрезвычайно чуток ко всяким колебаниям в психологии людей, когда что-то меняется в жизни. Его пытливая мысль воплощается в многоуровневых, строго выверенных художественных построениях.

В лице Р. Оджагова Р. Ибрагимбеков встретил близкого себе режиссера, художественный диалог с которым оказался весьма продуктивным.

Что я имею в виду? В отличие от многих других режиссеров, для Р. Оджагова сценарий не есть повод и средство «спеть свою песню». Вдохновившись материалом, он испытывает к нему доверие: вчитывается, всматривается, вслушивается, вгрызается, словом, перевоплощается в него. Достоинство профессии для Р. Оджагова — не слова, а доверие к способу выражения, которым он владеет. Впрочем,

«Перед закрытой дверью». Женщина — Х. Кулиева

здесь проявились и свойства темперамента: сдержанность, нелюбовь к аффектации.

Драматург и режиссер в чем-то были единомышленниками, а в чем-то дополняли друг друга. Дополняли и как художники, и как личности.

Плодом все более крепнущего сотрудничества явился их третий совместный фильм «Перед закрытой дверью».

●

Женщина с искаженным болью и страхом лицом взывает с экрана. Руки ее то ли пытаются от кого-то защититься, то ли молят помочь. Изображение длится недолго, но своим остродеформированным рисунком успевает взбудоражить, вызвать настроение беспокойства, тревоги, даже смятения.

Но потом пошли титры, а после них на экране возник солнечный день. Дом с внутренним двором, в который выходят все окна и двери. Двор, обособленный от улицы, замкнутый, отгороженный стеной. И не сразу догадаешься, что та женщина в прологе, что умоляла о помощи, живет здесь. В этом же дворе. За закрытой дверью.

Жизнь во дворе шла по заведенному ритуалу. Пышнотелая Роза выпускала гуся из клетки, чтобы — в который раз! — призвать на помощь доверчивого Алика. Сапожник Нури стучал молотком в своей мастерской. Его жена Зейнаб, не отрываясь от хозяйственных дел, вслух комментировала происходящее. Муж Розы, важно прошагав через двор в свои комнаты, замирал под звуки вальса Штрауса. Глухонемая девочка сидела на лестнице и лепила из пластилина. Где-то на улице, за стеной, играли в футбол, и мяч часто залетал во двор.

Камера оператора Р. Камбарова скользит по пространству двора, ни на чем не останавливается надолго, не пытается ничего зафиксировать, закрепить в нашем сознании. Она скорее

рассматривает, чем всматривается, не успев приблизиться, вглядеться, отступает назад, переключает внимание на другое. Жизнь двора стала объектом ее интереса в большей мере, чем кто-то из его обитателей, но и двор мы видим частями. Двор подлинный, снятый на натуре и при этом обычный, примелькавшийся, похожий на многие другие старые бакинские дворы. Короткие монтажные фразы легко переключают нас с одного объекта на другой. Пространство внутри кадра кажется неорганизованным, случайно подсмотренным, свои реплики персонажи проговаривают на бытовой манер. Так мы погружаемся в ритм жизни двора, в его общую атмосферу. Казалось бы, все это должно было создать ощущение сиюминутности, «жизни врасплох», точно обозначить время действия, но этого не происходит. То ли мешают еще не забытые крики женщины, то ли монтажные перебивки разрушают иллюзию подлинности, то ли слишком зыбко все происходящее вокруг, несколько остранен материально-предметный мир.

Возможно, все дело в том, что микрособытия двора не успевают самораскрыться, а просто ударяются друг о друга, как бильярдные шары.

Для сравнения вспомним «Допрос». Обозначение конкретного времени действия, публицистичность конфликта требовали иной поэтики, и камера в руках того же Р. Камбарова вела себя совершенно по-другому. Она всматривалась в героев, вникала в обстановку следственного изолятора. Она была подвижна, нервна, старалась не упустить из виду ни единого движения подследственного Мурада. Она вторила пластике порывистого, экспансивного следователя Сейфи, когда тот настойчиво допытывался у Мурада: «Он? Он?».

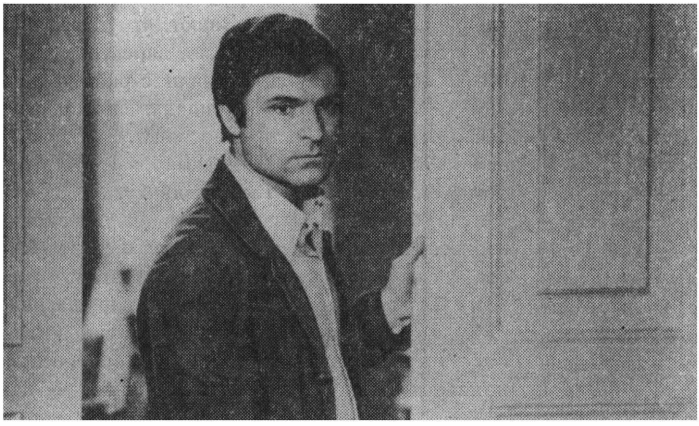
Куда спокойнее и сдержаннее ведет себя камера здесь, в бакинском дворе. Жизнь в домах с таким двором у всех у нас на памяти. Все во всем принимают участие, все обо всех все знают: а как же иначе? Двор — центр мироздания, законодатель нравственных норм. Здесь все знают, что через три дня свадьба Фарида, сына Зейнаб и Нури, что невеста — из «уважаемого дома». Зейнаб жалеет, что не дожила жена соседа со второго этажа, а то «лопнула бы от злости». Знают, что Дашдамирова, соседа со второго этажа, директора педагогического техникума, снимают с работы и за ним уже не приезжает машина. Мгновенно распространилась весть о досрочном возвращении из колонии сына Дашдамирова, Мурада, который получил три года за драку.

Если бы не повышенная мера условности первого эпизода с женщиной, если бы не короткие сцены с возвращающимся Мурадом, резкими монтажными перебивками нарушающие плавный ход повествования, вводящие в него ноту тревоги, происходящее во дворе воспринималось бы в сугубо бытовом ключе — как серия жанровых зарисовок.

Но в том-то и дело, что дворовая жизнь происходит под аккомпанемент криков женщины за дверью.

Все во дворе слышат, как кричит женщина, что недавно поселилась здесь. Все знают, что муж у нее такой, что лучше с ним не связываться. Директор Дашдамиров вынужден закрывать окно. Любителю Штрауса приходится увеличивать громкость проигрывателя. Интеллигентный сосед стесняется выходить во двор, пока не смолкают крики. Фарид обсуждает эту историю с Айдыном, который вырос в этом же дворе, а теперь стал журналистом и писателем. Участковый, капитан милиции Ганиев, знает, что по закону его вмешательство не поможет, пока та женщина сама не пожалуется в милицию.

Ничего этого не знает возвращающийся Мурад. И ничего не слышит глухонемая девочка. Такой стиль жизни, когда все у всех на виду, позволяет, казалось, обитателям двора самим регулировать свою жизнь, раз уж она насквозь просматривается, раз уж есть в ней некий заведенный и оберегаемый порядок. Кажется, жизнь сообща, на миру дает на это право, свое «дворовое» право, пусть в чем-то и не совпадающее с правилами «за стеной», где уже невозможно вот так, по-домашнему, по-патриархальному определить меру ответственности каждого за всех и всех за каждого, ибо право вмешиваться в чужую жизнь и в чужую беду отмерено и определено законом. Ведь был



«Перед закрытой дверью». Мурад — Р. Нахапетов

же наказан Мурад, когда, вступившись за девушку, в драке превысил допустимые пределы самообороны.

В большой семье двора должно было, кажется, хватить сил и мудрости, хватить душевной энергии, чтобы самим разобраться, решить, выяснить. Но в ситуации «закрытой двери» оказывается, что двор больше подслушивает, чем знает, больше сплетничает, чем разбирается, двор порицает отступничество на словах, вместо того, чтобы помочь жертве насилия на деле.

Итак, в ситуации «закрытой двери» двор обнаружил неспособность действовать, оказался неспособным к поступку. Быт и бытие его оказались разведенными непроходимой пропастью. Жизнь подменилась неким ритуальным ее подобием.

Вот почему время здесь движется по кругу, оно стиснуто узким пространством двора и не способно раскрыться в настоящее. Время стоит на месте.

Лишь однажды камера поднимется на высокую точку, чтобы взлянуть на двор сверху, окинуть его единым взглядом со всеми его обитателями. Будет это как раз перед тем, как возвратившийся Мурад на мгновение замрет на лестничной площадке второго этажа, у входа в свою квартиру, собираясь с силами, чтобы спуститься по скрипучим ступеням и перешагнуть порог. Можно было бы сказать: «Глазами Мурада увиделся весь двор», если бы сам Мурад не оказывался в тот момент спиной к двору.

Художественные правила, по которым построен фильм Р. Оджагова, строго не закреплены в границах того или иного жанра, той или иной поэтики. Тут легче определить «минус поэтику» — то, что режиссеру кажется в данном случае непригодным: живописный стиль, статуарность, станковизация кадра, метафоричность. Режиссер избегает как поэтизации, так и обличения, как ностальгической реконструкции, так и сатирического разрушения. Как ни парадоксально, но режиссер здесь не приемлет и принципы документальной эстетики (впрочем, после «Рабы любви» Н. Михалкова ясно увиделось, что «документальное» может оказаться столь же эффектно-«изобразительным», только, скажем, не живописью, а графикой). Что же остается после вычитания? Элементы быта, бытовой конкретности. Психологические детали без претензий на характер. Чуть комедийности, в основном иронии, правда, сдержанной. Романтический мотив, но только в ретроспекциях, когда уже сама вирированность изображения предполагает переход в иной эмоционально-смысловой ряд. Наконец, притчевость, раз уж сталкиваются лбами символическое и реальное. Эта черта и становится основной; она помогает череду будней взять как художественную модель, в каждодневном увидеть вне-

временное. И режиссуре вовсе не мешает, что притча больше тяготеет к поэтическому кино, а через него прорывается к архетипу, к мифу. Здесь притча живет в «незнакомой» реальности, не торопясь преобразиться в намеренно подчеркнутый знак.

Никакой особой изобразительности не позволяет себе художник фильма Ф. Багиров, хотя он прекрасный живописец, знающий и понимающий толк в живописном колорите и в возможностях его эстетического воздействия. Материальный мир фильма кажется остраненным, даже нейтральным, комнаты не настолько обжитыми, чтобы хотелось в них остаться — надо ли говорить, что этот эффект требует такой же тщательной выверенности, как и дотошная реставрационная работа в стиле «ретро». На таком фоне «работают» даже легкие акценты: например, обстановка в доме Дашдамирова, где чувствуется тяжесть мебели, «шикарная» пижама хозяина, которая выдает в нем человека иных привычек, давно и решительно отгородившегося от жизни двора. Или черное, даже на свадьбе, платье молодой женщины; зажигалки, которыми всех одаривает Мурад, — продукт его труда там, в заключении; игрушечные медведи в доме Гюли, которая все эти годы ждала Мурада.

Композитор фильма Эмин Сабит оглы позволяет себе чуть выплеснуться в песне, стилизованной под «дворовый фольклор», которую в вечер приезда Мурада поют в соседнем подъезде.

В этом же стилистическом ряду хотелось бы назвать популярную в Баку Насибу Зейналову, карнавально яркую актрису музыкальной комедии, которая в роли Зейнаб только обозначает возможности своего взрывного темперамента.

●

И в фильме «В одном южном городе», и в «Допросе», и в «Перед закрытой дверью» героя зовут одним и тем же именем — Мурад. Три разных Мурада. Не будем, однако, исключать преемственности, раз сам драматург указывает на нее, давая всем трем своим любимым героям одно и то же имя.

Мурад в переводе с азербайджанского означает «мечта»...

Впрочем, предоставим слово самому Р. Ибрагимбекову, который рассуждает о характере в кино, невольно используя свои прошлые профессиональные занятия «системными исследованиями»: «...разумно, анализируя киносценарий, выбрать в нем уровень сложности, свойства которого связаны со свойствами произведения в целом более явственно, нежели свойства букв. Если посчитать таковым «уровень характеров», то в любом сценарии условно можно выделить еще два более сложных иерархических уровня: «линии», которые составлены из характеров, связанных между собой определенными отношениями, и уровень наивысшей сложности — систему линий, образующих целое путем установления между ними связей. Причем именно эти отношения или связи и являются необходимым условием образования каждого нового целостного уровня; без них ни один уровень не мог бы существовать и распался бы на части... Характеры любого произведения, столкнувшись в определенных отношениях и утратив часть своих качеств, образуют вместе нечто целостное, с новыми свойствами, присущими именно этой целостности и никакой другой. Эти свойства обусловлены не только характерами, образовавшими целостность, но и их отношениями» (Характер в кино. М., 1974, с. 186).

Думается, в каждом из трех сценариев Р. Ибрагимбекова не могли проявляться вне отношений героя и среды свойства целого. Должна ли среда предстать в типажах или масках, должен ли человек уравняться в ней с обстановкой, предметами, с другой стороны, всегда ли необходим герою развернутый, глубокий характер? Типаж может оказаться поверхностным, а «глубокий характер» — отвлечь от главного. Возможно и обратное. В обычнейшем типаже, в человеке из толпы, обнаружится явный избыток информационности. Не будем поэтому уходить вглубь и в сторону, а попробуем оттолкнуться от конкретных отношений героя и среды в сценариях Рустама Ибрагимбекова.

Рабочий-нефтяник Мурад из фильма «В од-

ном южном городе» был родом с бывших бакинских окраин, оставшихся неизменными даже в близко подступающем урбаническом кольце. Он и оставался «родом с окраины», хотя прекрасно работал в «большом городе» и о нем даже писали в газете. Окраина со своими сложившимися обычаями жила в нем и определяла многие психологические установки.

При всей неспособности к притворству и лицемерию, Мураду не хватало подлинной внутренней свободы, внутренней независимости. Он следовал «общепринятому», хотя ясно осознавал его лживость, да к тому же еще и агрессивность.

Мурад из «Допроса» пытался остаться верным своим обязательствам перед людьми, многих из которых не видел в лицо. Слишком поздно он стал понимать, что является пешкой в преступных делах махинаторов, которые в необходимый момент легко им пожертвуют. Эта среда, увы, была далеко не абсурдной. В ней были цепкость и предприимчивость, свое ощущение реальности: она умела приспосабливаться к ней, извлекать из нее пользу для себя.

Но как всякому искусственному образованию, ей страшен был контакт с живым. И такие, как Мурад, войдя в нее, должны были отказаться от всего живого в себе.

В фильме «Перед закрытой дверью» Мурад — «родом из двора», и без учета этого обстоятельства невозможно правильно оценить, что и как снимает режиссер Р. Оджагов, что и как играет актер Р. Нахапетов в роли Мурада.

Двор — не окраина. Детство и юность, проведенные здесь, из памяти не стираются. Мера доверительности, существующая во дворе, оказывается невозможной за его пределами (город — не «большой двор»). Но если психология двора меняется и здесь начинают жить точно так же, как за его условными границами, двор может умереть. Как живой автономный организм, а не как часть города, разумеется.

Мурад любит двор, в котором провел детство и юность, в котором всех знает и понимает. Но для него это не просто память, не просто ностальгия по прошлому. Двор для него живой, потому что Мурад верен тому нравственному закону, который воспринял здесь ребенком.

Что же движет Мурадом? Большее понимание, чем у других? Бóльшая мера ответственности за других? «Умение ощущать чужую боль, как свою?» (так писал о своем герое автор). Может быть, сознание, что на чужие плечи ничего не переложить и что «кто-то» — он сам и есть? Вспомним слова Гегеля о самостоятельном героическом характере, который «не хочет делить вины и ничего не знает о противопоставлении субъективных намерений объективному деянию и его последствиям, тогда как в наше время, когда всякое действие совершается в условиях запутанных и разветвленных отношений, каждый ссылается на других и, насколько это возможно, отстраняет от себя вину» (Гегель. Эстетика, т. 1. М., 1968, с. 197).

Задумаемся над смыслом этих слов, которые и сегодня звучат актуально. И еще. Сколько копий сломано в спорах об идеальном характере и так мало сказано о характере героическом, хотя в арсенале нашем и практика социалистического искусства, и серьезные теории по этому вопросу (вспомним хотя бы С. Эйзенштейна).

Суть такого героя не в масштабе его деяний а в самостоятельности характера, в умении взвалить на себя ответственность, даже вину других.

Ведь тот удар, который превысил пределы необходимой самообороны, нанес не Мурад, а Фарид, тоже вступивший в драку. Но вину на себя взял Мурад.

Мурад, сын директора Дашдамирова, человека наиболее чуждого двору и иронизирующего над «дворовой» жизнью сына, за недолгое пребывание во дворе после возвращения из тюрьмы узнает больше, чем знают остальные.

Мурад знает, что соседка Роза намеренно выпускает гуся и ей не хочется, чтобы помогал ей кто-нибудь, кроме Алика, и он снисходительно посмеивается над ней.

Мурад, зная цену решительным порывам Айдына, считающего себя по-прежнему человеком их стаи, замечает прежде всего, как Айдын постарел.

Мурад знает, что Фариду надо как-то оправдаться перед ним, чтобы спокойно уйти в «уважаемый дом», и не хочет углублять его сомнения.

Мурад, кажется, не удивляется мучительным признаниям отца — тогда, на суде, он мог помочь ему и не помог, боялся за свою карьеру. Дашдамирова-отца играет А. Калягин, сумевший наполнить маленькую роль глубоким социальным содержанием.

Мурад понимает, что после того, как он взломал «закрытую дверь», участковому милиционеру не очень-то хочется вести его в отделение, и обещает, что придет в отделение сам.

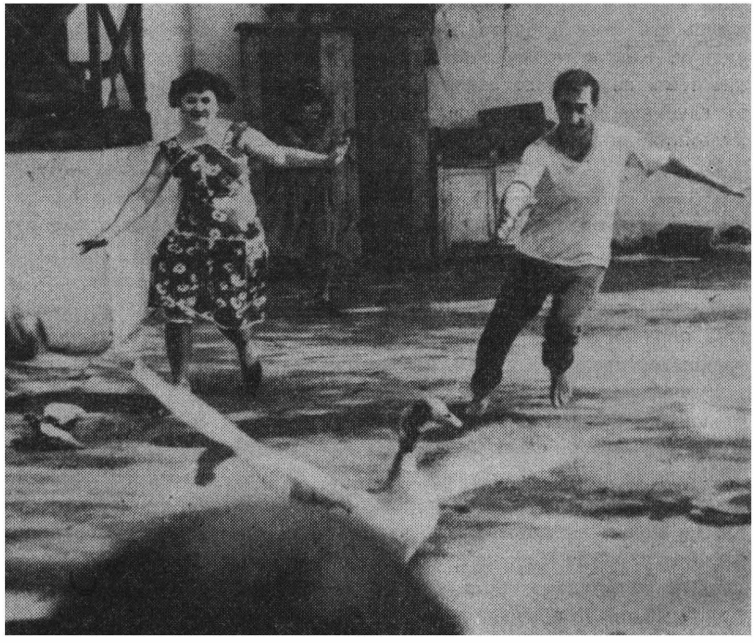
Как и глухонемая девочка, Мурад не знает, что там происходило, за закрытой дверью, почему кричала и звала на помощь женщина, но не вмешаться он не может, не имеет на это права.

По мере того как Мурад приближался к дому и мы следили за маршрутом его возвращения в коротких монтажных перебивках, нам становилось ясно, что именно Мурад взломает закрытую дверь.

Небезынтересно отметить, что в первоначальном варианте сценария вечер возвращения Мурада должен был закончиться кадром, захватывающим «человек десять соседей, которые сидят на корточках вокруг Мурада». В фильме Мурад молча сидит вместе с Аликом, слушая песню, которую поют ребята из соседнего подъезда, и отказывается от предложения Алика пойти к одному из друзей, посидеть, выпить.

Печаль этой сцены, которую вместе с Р. Нахапетовым проникновенно ведет Г. Исманлов, наделивший своего героя душевной деликатностью, отзывчивостью, заставляет остро ощутить общность, родственность этих двоих.

Эпизод изменился не случайно. Не нужны никакие дополнительные подпорки мотивам поступков Мурада, как нет нужды доказывать,



«Перед закрытой дверью». Роза — Н. Махмудова, Алик — Г. Исмаилов

что двор признает в Мураде своего. Дело ведь не в предательстве, не в забвении. Дело в другом, более сложном процессе.

Правда, мне не хватило в фильме генеалогии отношений Мурада и двора. Ретроспекции посвящены главным образом любви героя и Гюли. Может быть, это и оправдано: девушка, ждавшая его все эти годы, жила в их дворе. Но в ретроспекциях могло бы найтись место также и тому счастливому прошлому, которое нет-нет да и вспоминает каждый из товарищей Мурада.

Р. Нахапетов в роли Мурада очень точен в рамках фильма. В его игре одновременно есть высокая романтическая нота, которая не снижается даже в ситуациях обыденных, и есть простота и естественность актерской игры, когда актер, кажется, ничего не играет. В роли нет постепенного, глубокого развертывания характера, нет контрастных перепадов, обыгрывания деталей, но при этом нет ощущения монотонности или выспренности. За счет чего это удается? Общий рисунок роли аскетичен — с минимальными, но всегда точно найденными отступлениями в область случайного, когда едва ли не с первого появления героя чувствуешь его тему и будто наперед знаешь его судьбу. Как в музыкальной разработке, знание темы не снижает накала, а подготавливает глубокое эмоциональное сопереживание в кульминации фильма.

●

«Кто-то должен» — эту фразу часто повторяют в фильме. Она лейтмотив всего фильма, его формула.

«Хоть кто-нибудь, помогите!» — молит женщина за дверью. Все равно кто, все равно как. Она обращается ко «всему миру» из-за своей «закрытой двери». Ко всем, кто слышит.

У шофера Салеха «кто-нибудь» приобретает вполне реальный, житейский смысл. «Кто-нибудь» — это он сам, Салех. Самый решительный во дворе, в который переехал, женившись на красавице дочери сапожника Нури. Он не может себе позволить, чтобы брат жены, которого он «одевает, обувает... шатался пьяный по улицам». Брат жены — это Алик. Грустный неустроенный Пьеро этого двора. И когда Алик не сдерживает обещания, Салех решительно намеревается пустить в ход кулаки, чтобы воспитать родственника: «Кто-то же должен вправить ему мозги». К тому же Салех безумно ревнует свою жену. Словом, он переполнен эмоциями, занят неотложными личными делами, хотя крики женщины за закрытой дверью не оставляют его равнодушным. Нет, Салех должен что-то предпринять! Неожиданно именно в эту минуту возвращается Мурад после досрочного освобождения.

«Кто-то должен брать удар на себя», — говорит журналист Айдын, рассказывая Мураду, как он рискует каждый день, какую реакцию вызвал его последний очерк. Что ж, считает Айдын, в «большом городе» каждый должен рисковать в своем деле. Впрочем, и о «женщине за дверью» Айдын знает и обещает «что-нибудь предпринять».

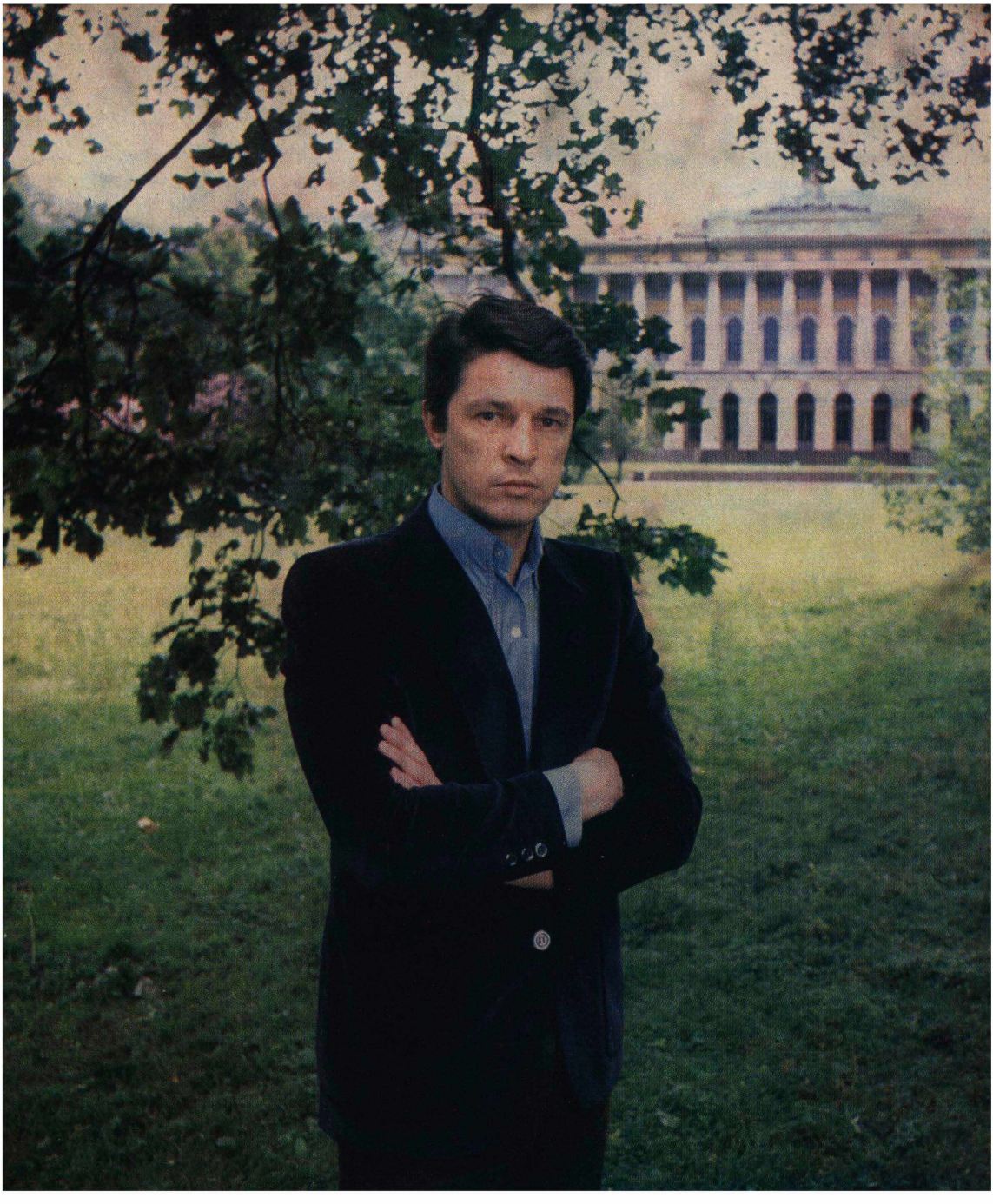
«Кто-то же должен», — философствует клиент сапожника Нури Вартан (Ф. Мкртчян). У него идея: объединить в большом городе всех, кто родом из Шамхарана. Независимо от национальности. Потому и прозвище у него: Патриот. Убежденность Вартана не может поколебать такая мелочь, что в этом дворе живут два шамхаранца и практически не общаются. Два шамхаранца — это сапожник Нури и директор Дашдамиров, единственный из двора, кого не будет на свадьбе.

«Кто-то же должен был вмешаться» — оправдывает Мурада Гюли (С. Мамедова), узнав, это он снова «влип в историю». Она уже выбрала раз того, кто не может не вмешаться, теперь она прибегает к обычному «не отпущу», а «кто-то должен» оказывается мольбой, обращенной ко всем, почти как у «женщины за дверью». Патетика смешивается здесь с печалью, высокая жертвенность — с инстинктом самосохранения, готовность возвышать, идеализировать — с собственническим правом на любимого мужчину. Но авторы фильма и здесь остаются верными себе. Эпизод длится очень недолго: обитатели двора на автобусе Салеха отправляются на свадьбу и приглашают Мурада. И таким вдруг простодушным и незлобивым воспринимается этот принарядившийся для свадьбы двор! Его жители не хотят уда-

Вячеслав Тихонов

Фото В. Плотникова

Тамара Шакирова



Ивар Калнынь

Альберт Филозов

рить в грязь лицом перед «уважаемым домом» и не хотят идти без Мурада, своего признанного героя.

Решительно все готовят себя в свидетели защиты, хотя рассудительный жених заметит, что какие же они свидетели, если им ничего за дверью не было видно. Мол, единственный свидетель — сама женщина, и неизвестно еще, что она там скажет. Кто-то станет сокрушаться, что, если бы это был кто-то другой, не Мурад, легче было бы все уладить. Словом, двор стал оживленнее и решительнее, когда его избавили от необходимости действовать.

Мысль, выраженная в коротенькой фразе «кто-то должен», даже поверх фильма, в отвлеченной рефлексии, оказывается амбивалентной. Не нужно особых усилий, чтобы при том или ином повороте выразить с ее помощью целый спектр эмоциональных отношений — от патетики до иронии. «Кто-то» — реальный или мифический? Почему и кому должен? А если не найдется «кто-то»? Что будет тогда?

Погруженная в художественную ткань фильма, в его неназойливую поэтику, мысль эта не только утверждается, но и разрушается, в ней звучит не только призыв, но и боль, не только убеждение, но и сомнение, не только проповедь, но и ирония, не только оптимизм, но и скепсис. Но нет в ней пессимизма, разочарования и безнадежности, хотя говорит фильм о вещах трудных, сложных, порой горьких и при этом не пытается подсластить пилюлю. Не слышать другого, потерять с ним контакты, дать расцвести в себе равнодушию, рассчитывать на «кого-то» вместо того, чтобы действовать самому, — все это чревато большими бедами. Гражданственность современных советских художников отчетливо выражена в этом пафосе.

●

В финале фильма медленно, с тягучим скрипом открывается закрытая дверь. Женщина, освещенная ярким солнцем, неуверенно пытаясь улыбнуться, оглядывает двор. Она готова переступить порог и выйти к людям.

Баку

Е. Рябчиков

Подвиг во имя будущего

«БОРОТЬСЯ И ИСКАТЬ»
Сценарий Л. Белокурова, Н. Кемарского. Режиссер Б. Гольденбланк. Оператор Л. Зильберг. Композитор А. Харютченко. «Центрнаучфильм», 1981

На протяжении веков зовет к себе и манит бесстрашных людей загадочная точка на карте мира — Северный полюс. К окутанной тайнами вершине земного шара шли герои-исследователи на лыжах и нартах, пытались долететь на воздушном шаре, пробирались на утлых суденышках под парусами или с паровыми движками, летели на первых несовершенных аэропланах... В изначальную пору истории исследований Арктики большинство экспедиций, направлявшихся к Северному полюсу, заканчивалось неудачами. Кресты, наскоро сколоченные из обломков корабельных мачт, отмечали суровые вехи пути первопроходцев — могилы тех, кто так и не достиг желанной цели. Трагически закончилась и первая русская экспедиция к вершине планеты Г. Я. Седова.

О неистовой жажде познания Арктики, о ее «белой магии» написано и сказано много. К известным книгам и фильмам об исследовании и освоении ледяных пустынь прибавилась новая работа — большой научно-популярный фильм «Бороться и искать», который связывал в единый узел историю открытий в стране белого безмолвия, освоения Арктики, романтику первых походов и теперешние повседневные будни дрейфующих полярных станций «Северный полюс», героизм первопроходцев и математические расчеты капитанов мощных атомных ледоколов, получающих в свое распоряжение навигационные прогнозы от космических спутников и бортовых вертолетов.

Фильму предшествуют слова Фритьофа Нансена:

«Кто хочет увидеть гений человеческий в его

благороднейшей борьбе против суеверий и мрака, пусть прочтет историю арктических путешествий, прочтет о людях, которые в те времена, когда зимовка среди полярной ночи грозила верной смертью, все-таки шли с развевающимися знаменами навстречу неведомому».

Эпиграф раскрывает сверхзадачу картины — перед нами не просто экранизация истории исследований и освоения Арктики, а произведение острополитическое, показывающее на фоне трагедий одиночек в старой России победы советских коллективов полярников, преобразивших просторы тундры и давно водрузивших Красное знамя Родины над Северным полюсом.

Авторы фильма «Бороться и искать» — сценаристы Леонид Белокуров, Николай Кемарский, режиссер Борис Гольденбланк — положили в основу ленты полный драматизма и еще не раскрытых тайн рассказ о первой русской экспедиции к Северному полюсу отважного Георгия Седова. Впервые так широко и с такой достоверностью открывается с помощью фотокиноматериалов и рассказов современников жизнь Г. Я. Седова, удивительная и трагическая. Сын азовского рыбака еще мальчишкой, выходя с отцом в теплое море, мечтал о далеких плаваниях, о неведомых землях. Мечта дала юноше такую силу, что он, преодолевая все сословные барьеры, стал штурманом дальнего плавания. А мечта вела его еще дальше, и Седов, сдав экстерном экзамены на курс морского корпуса, поступил на работу в гидрографическое управление Адмиралтейства. Пришло желанное время, когда, став гидрографом, Седов смог отправиться в Якутию и на Колыму для изучения северных рек, иные из которых еще не значились тогда на географических картах. Седов проявил редкое трудолюбие, талант и смелость, на него обратили внимание и направили на этот раз уже начальником экспедиции на Новую Землю.

Седов в Арктике. Холодный, суровый край покорил гидрографа. Завороженный, он пишет родным и близким: «Мое место на Севере». Приняв твердое решение изучать Крайний Север, Седов как настоящий ученый принимается за исследование исторических документов, добывает в хранилищах древние карты. Авторы фильма вводят нас в архив Адмиралтейства и помогают увидеть Арктику такой, какой увидел ее тогда Седов. С научной добросовестностью рассказывает фильм о документах, иные из которых известны лишь узкому кругу, а иные впервые извлечены на свет — тут и записи участников Великой Северной экспедиции, начатой по воле Петра I, и старинные карты побережья Северного Ледовитого океана. Нужно заметить, что арктические районы в нашей стране занимают обширнейшие, протяженностью в несколько тысяч километров, пространства от границ Норвегии до Берингова пролива. Поэтому великий русский ученый Д. И. Менделеев и сказал: «У России так много берегов Ледовитого океана, что нашу страну справедливо считают лежащею на берегу этого океана». Развивая эту мысль, адмирал С. О. Макаров дал свое, образное определение: «Россия представляет собою здание, выходящее главным фасадом на Северный Ледовитый океан». Легко себе представить поэтому значение Арктики для России.

Русскими учеными и моряками был сделан большой вклад в ее изучение и освоение. Семен Дежнев открыл в 1648 году морской проход между Азией и Америкой. Грандиозны работы Великой Северной экспедиции 1733—1743 годов. Как бы глазами Седова видим мы отважных первопроходцев Севера — Федора Минина и Дмитрия Лаптева, Семена Челюскина и Василия Прончищева, Степана Малыгина и Алексея Чирикова... Они шли нехожеными путями, стойко переносили холод и голод, страдали от цинги, погибали, но оставались верны долгу — открывали для России прежде неведомые ледяные просторы.

Важны были выдающиеся географические открытия, но важен был и нравственный пример первопроходцев, их героический дух. «Идти, бороться и искать» — стало их девизом. И девизом Седова. Все отчетливее оформлялась в его сознании мечта достичь Северного полюса, той загадочной точки, где сходятся меридианы. До сих пор все предпринятые попытки достичь цели были безуспешны. «Русские должны быть на полюсе! — размышлял

Седов.— Выйти к полюсу — важнейшая национальная задача».

На экране — один из рапортов Седова, с которым он обращался в самые различные инстанции: «... моя мысль ни в коем отношении не химера, она безусловно осуществима... Русский народ должен принести на это национальное святое дело небольшие деньги, а я приношу свою жизнь,...» Однако рапорт был отвергнут. Не теряя надежды, Седов апеллирует к Государственной думе: там, размышлял он, должны поддержать его идею. Но и Государственная дума оказалась глухой и слепой к отважному начинанию. Тем не менее Седов проявляет редкую настойчивость. Если не поддерживает великое дело государство, нужно искать помощи у частных лиц, патриотов, у тех, кто должен понять значение похода на полюс для России, для всего человечества. Так появляется еще один документ, от которого схватывает горло: «Рассчитывая на ваше доброе русское сердце, еще раз прошу вас похлопотать за это святое дело... ведь деньги маленькие, а дело национальное...»

Нет, богатых покровителей не нашлось! Кто из них захотел бы вкладывать капитал в научную экспедицию, не сулящую быстрых доходов? Седов обращался к банкирам и промышленникам, к меховщикам и пароходчикам и всюду встречал глухую стену равнодушия, непонимания, даже презрения. Можно было прийти в отчаяние.... К счастью, поддерживал его в эти трудные минуты верный друг и надежный помощник — горячо любимая им жена Вера Валериановна. Это была красивая, мужественная женщина. Она, конечно, страдала от мысли, что экспедиция, о которой она так пеклась вместе с мужем, может разъединить их на годы, но делала все, чтобы помочь мужу.

Есть что-то шекспировское в том накале страстей, которыми были отмечены так горячо любившие друг друга супруги Седовы. Свою

Г. Седов в Архангельском порту
Г. Седов и его жена Вера Валериановна
Последние снимки Г. Седова перед выходом его к Северному полюсу на собаках, сделанные в 1914 г. фотокинолюбителем Н. Пинегиным (1883—1940), участником исторической экспедиции

великую любовь они принесли в жертву великой цели. Не каждому художественному фильму удается так проникновенно показать светлое и чистое чувство, как это сделано в научно-популярной картине «Бороться и искать». Причем прибегая только к документам, к кадрам кинохроники и фотографиям.

Суворинская газета «Новое время», прослышав о затеянной Седовым невероятной экспедиции, ухватилась за эту идею и из рекламных соображений решила провести сбор средств. Газета поставила дело на широкую ногу — она обратилась с призывом о помощи к широким кругам русского общества и посулила каждому, кто внесет хотя бы малую сумму, вручить специальный памятный жетон. Сборы средств шли также по подписке и «в кружку», но денег оказалось так мало, что их едва хватило зафрахтовать старое парусно-паровое судно «Святой великомученик Фока». Никто не предполагал тогда, какими великомучениками станут сам Седов и его отважные товарищи по экспедиции.

Седову удалось собрать славный коллектив энтузиастов, мечтавших штурмовать полюс, исследовать глубины Арктики, чтобы принести науке важные открытия. Достаточно назвать имена Визе, ставшего впоследствии профессором, выдающимся исследователем Арктики, и художника Н. Пинегина, создавшего кинолетопись экспедиции Седова. Сделанное кинолюбителем Пинегиным представляет огромный интерес для науки, истории и кинематографа. Съемки Пинегина авторы фильма обнаружили в архивах, восстановили их и широко использовали в своей картине. Спустя десятилетия мы видим на экране Георгия Седова и его бесстрашных спутников, прощаемся с экспедицией. На наших глазах «Фока» отчаливает и исчезает в море. А затем — этап за этапом — зримо предстает трагическая история смелого рейса во льдах.

По плану Седова «Фока» должен был идти к Новой земле, оттуда к Земле Франца-Иосифа и там зазимовать, чтобы с наступлением полярного дня начать поход пешими партиями к полюсу. Однако ледовая обстановка осенью 1912 года выдалась настолько неблагоприятной, что, несмотря на все попытки пробиться к архипелагу Земли Франца-Иосифа, «Фока» был затерт льдами у берегов Новой Земли. Никто не предполагал тогда, какую роковую роль сыграет эта зимовка. Встречая новый, 1913 год в кают-компании корабля, оказавшегося в ледовом плену, Седов и его спутники были уверены в будущем, провозглашали тосты за счастливое окончание похода, за достижение заветной цели.

Лишь в начале сентября «Фоке» удалось вырваться из плена. Годовая задержка принесла большой урон — запасы угля были на исходе, а путь к Земле Франца Иосифа оказался весьма трудным.

В бухте, названной Седовым Тихой, экспедиции пришлось зазимовать. Положение отчаянное — без топлива, в холодных каютах, едва живые, седовцы встретили ураганы полярной ночи... Мы, зрители, понимаем, чувствуем близость роковой развязки... Сановная же Россия ничего не знала, да и не хотела знать о бедах экспедиции — она была занята куда более «важным» для нее делом — торжествами по случаю трехсотлетия дома Романовых. Стыковка документальных кадров юбилейных торжеств с трагическими эпизодами погибающей во льдах Арктики экспедиции дает острый публицистический эффект.

Но были люди, которым судьба Седова и его товарищей оказалась не безразличной. Проводится экстренное заседание Седовского комитета с участием профессора Фритьофа Нансена: выдающийся норвежский исследователь Арктики призвал мир спасти Седова. Адмиралтейство вынуждено принимать меры, правда, тихими темпами: лишь летом 1914 года были снаряжены поисковые партии, одну из них оснастили самолетом летчика Яна Нагурского. На экране поплавковый аэроплан с моторчиком в 70 лошадиных сил; на нем нет радио, пилот лишен связи и метеосводок. И тем не менее Нагурский начинает полеты: первый... второй... пятый... Как мог он держаться в воздухе на утлой «этажерке»? Как находил путь на базу, когда налетал в общей сложности свыше десяти часов? Каждый час мог стать последним.

Фильм прослеживает цепь событий вокруг

экспедиции и приводит нас к вопросу: почему Адмиралтейство и сиятельные мужи, дававшие разрешение на выход «Фоки» к полюсу, не подумали об использовании в экспедиции первого в мире ледокола «Ермак», созданного, стараниями адмирала С. О. Макарова? Рутинеры, враги всего нового отрицали возможность плавания в тяжелых льдах ледокола и слушать не хотели утверждения С. О. Макарова о том, что на ледоколе можно напрямую пройти к полюсу. Фильм заставляет нас думать о событиях давно минувших дней: будь «Ермак» в распоряжении Седова, как знать, возможно, судьба экспедиции сложилась бы иному. Но и «Ермака» ждала горькая судьба... Расчеты С. О. Макарова были в основном правильными, однако его попытка одолеть толщу многолетних льдов не удалась по той причине, что дала трещину недостаточно прочная обшивка носовой части. Вместо того чтобы усилить обшивку, противники «новаций» адмирала добились решения: запретить плавание «Ермака» в северных водах!

Фильм возвращает нас на борт обледенелого, мертвого корабля, к больному цингой, ослабевшему Седову. И опять документальные съемки полуживого Пинегина, показавшего пример самоотверженной работы оператора, ведут в заиндевелую каюту, где страдающие цингой люди еле передвигают ноги. В те страшные дни больной Седов в связи с приближением полярного дня принимает решение: отправиться на полюс пешком.

Начало похода было назначено на 2 февраля по старому стилю. В ночь перед выходом Седов пишет последнее письмо жене, самому близкому, любимому человеку: «Дорогая, милая Веруся! Перед выходом на полюс ничего тебе не пишу, так как лучшим письмом моим будут служить тебе мои дневники. Крепко тебя обнимаю и нежно целую...»

Развязка близка. Фотографии запечатлели сборы Седова и его спутников матросов Григория Линника и Александра Пустошного. Они уходят, и тут монтируются кадры последней киносъемки — команда провожает Седова, Стоп-кадр: прощаясь, Седов оборачивается. У нас есть возможность рассмотреть героя, как бы заглянуть ему в глаза и спросить: как понять его решение? Что это — вызов всей мрачной империи? Рывок во имя слепой надежды? Ведь до полюса так далеко, он болен, дойти невозможно... Но он дошел. Идти и не сдаваться! Доказать верность мечте, выбранной цели!

Морозы за сорок. Обжигает встречный ветер. Седов ведет дневник: «Дорога отвратительная. Кашляю. Тяжело при большом морозе дышать на ходу...» Снова на экране дневниковые записи: «Идти очень трудно. Сегодня снилась Веруся... Я совсем болен, но духом не падаю...»

Матросы привязали Седова к нартам. Он бредил, но требовал одного: идти вперед, к полюсу. И умер...

Но смерть не властна над подвигами героев. Она не смогла уничтожить мечту Седова. Фильм показывает, как через 23 года после гибели героя в районе острова Рудольфа, там же, с того же острова, приняв эстафету Седова, стартовала первая советская воздушная экспедиция Папанина — Шмидта, державшая курс на Северный полюс. То, о чем мечтали герои-одиночки, стало делом всего народа, делом государственной важности.

Подняв новые пласты кинодокументалистики, создатели фильма «Бороться и искать» на конкретном сопоставлении того, что было и того, что стало, правдиво проведя научное исследование исторических событий в Арктике, показали на ее примере животворное воздействие социализма на прежде мертвые, обреченные на безлюдие огромные пространства за Полярным кругом. Уже в первые годы существования молодой Страны Советов правительство, возглавляемое В. И. Лениным, приняло ряд важных решений, положивших начало плановому, построенному на научных основах изучению и освоению Арктики. Назову некоторые из них: в 1918 году — об организации гидрографической экспедиции в Северный Ледовитый океан; в 1920 году — о создании Северной научно-промысловой экспедиции; в том же году — об обеспечении безопасности кораблевождения в Белом море и Северном Ледовитом океане. Об организации Ямальской экспедиции решение состоялось в 1921 году, и тогда же — об организации Плавучего морско-

го института (Плавморинн) с биологическим, гидрологическим, метеорологическим и геолого-минералогическим отделениями. Последнее решение имело важное значение, так как в нем были сформулированы В. И. Лениным принципы научных исследований в Арктике.

Сейчас трудно представить себе, какое «наследство» получил народ не только в Арктике — в двадцатые и даже в тридцатые годы на Крайнем Севере, в Сибири и на Дальнем Востоке еще находились огромные округа, помеченные на картах «белыми пятнами» неведения. Как это ни покажется парадоксальным, но в 1926 году экспедиция С. В. Обручева, работая на Востоке страны, открыла гигантский горный хребет длиной в тысячу километров с высотами до трех тысяч метров, названный именем Черского. В 1935 году автор этих строк участвовал в необычной по тем временам воздушной экспедиции рыцаря полярного неба Виктора Львовича Галышева «100 000 километров по Арктике». Предстояло изучить возможности прокладки воздушных путей в Арктику, на Таймыр и Чукотку. Своими глазами видел я неведомые пространства тундры и тайги, горные массивы, не занесенные на карты. В один из трудных дней, когда Таймыр покрылся густым туманом, мы заблудились, и пилот совершил вынужденную посадку в тундре. На самолете не было радио, мы не имели метеопрогнозов, горючее — на исходе, а вокруг обледенелые горы, мертвая тундра. Я сделал несколько снимков, запечатлев мрачный полярный пейзаж. А через четверть века я нашел ту же «точку съемки» и с нее снял панораму города — «чуда XX века» Норильска. Лишь четкие ориентиры — плоско срезанная гора Шмидта справа и долина, протянувшаяся до хребтов Путораны, слева — убеждают в том, что перед глазами реальная сказка наших дней. За годы жизни в Арктике я видел, как разительно преобразилась тундра. В прежде диких местах строились города, порты, аэровокзалы, нефтяные вышки, на многие сотни километров тянулись трубы нефтепроводов. На Чукотке заработала Билибинская атомная электрическая станция. На Кольском полуострове бурят самую глубокую в мире скважину, исследуют таинственные «подвалы» земного шара. С острова Хейса запускают метеорологические ракеты. В наши дни сбросил свои тайны Северный полюс. После легендарной папанинской четверки, высадившейся в 1937 году на вершине планеты, там жили и работали исследователи более двух десятков дрейфующих научных станций.

Веками Арктика страшила своей недоступностью. В наши дни наследники первопроходцев — ученые и строители, моряки и шахтеры, пилоты и радисты, представители всех народов и народностей Страны Советов — меняют лицо Арктики. Символом победы советского человека над Севером стал подлинно исторический рейс атомного ледокола «Арктика» на Северный полюс. Напролом, круша льды, расширяя трещины, шел он, не отступая перед промерзшими громадами. Зрители всматриваются в лица тех, кто отважился идти на атомном корабле напрямую к Северному полюсу и видят, как в зеркале, всю Страну Советов. Здесь русские и украинцы, грузины и армяне, белорусы и узбеки, латыши и татары — дружная семья советских людей.

На борту атомного ледокола «Арктика» хранится драгоценная реликвия — древко флага седовской экспедиции, найденное на берегу острова Рудольфа, где погиб Георгий Седов. С новым поколением полярников оно достигло полюса. Есть глубокий смысл в том, что древко флага, которое нес с такой верой в победу, с такой страстью Георгий Седов, водружается там, куда он стремился до последней минуты своей жизни.

От утлого кораблика «Фока», дерзнувшего плыть в грозную даль Арктики, от героев-одиночек до могучего атомного ледокола, ведомого отважными и высокообразованными мореходами и учеными,— вот исторический путь, который талантливо, увлеченно прослежен создателями фильма «Бороться и искать». Научно-популярная картина о героическом подвиге стала и политическим документом. В дни, когда страна готовится широко отметить 60-летие образования СССР, фильм поможет новому поколению зрителей увидеть великие преобразования социализма в прежде далеких и диких местах страны.

ИНТЕРВЬЮ МЕЖДУ СЪЕМКАМИ

Дзидра Ритенбергс

Обретение своей темы

Моя режиссерская биография началась для многих неожиданно. Дело в том, что до прихода в режиссуру я была актрисой с выраженной склонностью к изображению ярких бытовых проявлений характера. Все мои героини были необычайно эмоциональны, легко поддавались порыву чувств и были, что называется, открыты натиску земных страстей. «Русская душа» — так говорили о некоторых моих героинях. И действительно, мне чаще приходилось играть русских женщин, а мои латышки были, пожалуй, не совсем типичны, отличались не свойственным им взрывчатым темпераментом.

Помню, как друзья удивлялись, что я не выбрала для режиссерского дебюта близкий мне, по их мнению, материал — яркий, сочный, бытовой. Алоиз Бренч, тогда уже опытный режиссер, упрекал меня: «Ты — не девочка. У тебя за плечами немалый актерский опыт. Что же ты так долго не можешь найти себя в режиссуре?» А поиски своего места в режиссуре и впрямь продолжались довольно долго: в течение трех лет. Я перечитала массу сценариев, которые мне предлагали, исходя из моих актерских данных. Героини этих сценариев очень напоминали тех, кого мне уже доводилось играть: они страстно влюблялись, уводили чужих мужей, были непреклонными в изъявлении своих чувств. Но оказалось — я вначале сама не подозревала этого, — что меня привлекал совсем другой материал. Видимо, с самого начала следовало ориентироваться не на свое актерское амплуа, а на то, что происходило в ту пору внутри меня, формируя мое мировосприятие, ибо, конечно же, только оно, а не какие-либо другие соображения или привычность материала могут быть основой подлинно творческого выбора темы.

— Очевидно, возникла потребность в более аналитическом, объективном осмыслении жизни, которая, собственно, и привела вас в режиссуру?

— Видимо, так. И в первой своей картине «Эта опасная дверь на балкон», и в последующих я действительно стремилась к более обобщенной трактовке драматического образа.

Выбор материала для первой моей картины был сделан, как только я прочла сценарий, написанный учительницей литературы Брониславой Паршевской. Она писала о том, что знала по своему педагогическому опыту, что ее волновало. Тогда еще волна фильмов о подростках только зарождалась, и проблема — семья и становление личности молодого человека — звучала в сценарии особенно остро.

Сейчас мне жаль, что этот интересный драматургический материал, доработанный Яном Стрейчем, попался мне в руки слишком рано, когда практического опыта режиссуры было еще мало. И хотя дебют признали удачным, теперь, думается, я могла бы сделать более серьезную и глубокую картину.

— Но можно ли говорить о том, что в первой своей картине вы уже нашли близкую вам тему, если следующий сделанный вами фильм — «Три минуты лёта» — явился шагом в совершенно ином направлении? Он вполне может быть отнесен к «сельскохозяйственной тематике».

— Конечно, если определять тему фильма по каким-то чисто внешним признакам. Есть на экране подросток — значит, «школьный» фильм; есть трактор или корова — значит, про сельское хозяйство. Я, честно говоря, этого не понимаю. Снимая «Три минуты лёта», я не делала фильм «на сельскохозяйственную тему», хотя героиня ленты — председатель колхоза. Меня интересовала прежде всего человеческая судьба — судьба женщины, которой сегодня около шестидесяти. На смену ей вот-вот придут представители нового, молодого поколения. Но человек не должен быть уподоблен ступени ракеты, которая, отгорев, лишь дает скорость другим. Как высчитать баланс того, что мы должны отдавать людям и что от них получать? Вот перед какими вопросами оказывается моя Юстина с ее прочной общественной репутацией и мучитель-

но не сложившейся личной судьбой, с печально знакомым ей чувством одиночества.

— *В такой интерпретации ваша картина и впрямь скорее, чем с лентами «о деревне», перекликается, к примеру, с внутренней темой «Крыльев» Ларисы Шепитько. Дело ведь не в том, что там в прошлом у героини была война, а не послевоенный колхоз, а в настоящем город, а не деревня...*

— Дело, конечно же, совсем не в месте и времени действия, а, как вы правильно сказали, во внутренней теме. Для меня такой темой уже в первой картине стала тема выбора. Меня интересовал человек — будь то подросток или немолодая одинокая женщина — в тот момент, когда ему приходится решать, как жить дальше, когда привычный ход вещей, изначально заданный, как бы исчерпывает себя, когда человек оказывается перед необходимостью заново и самостоятельно, а не по воле привходящих обстоятельств строить свои отношения с окружающим его миром.

Человек, полагающийся только на себя, сам выбирающий свою судьбу, был для меня своеобразным экранным продолжением тех внутренних поисков, которые и привели меня в режиссуру. Именно поэтому я всегда ощущаю не только профессиональную, но и глубоко личную заинтересованность в судьбе своих героев. Какими бы разными они ни были, они всегда созданы из плоти и крови моих собственных переживаний, и без этого, я думаю, не может быть своей темы, обнаруживающей себя во всяком материале, к какому бы автор ни обращался.

Мне необычайно близки мои юные герои из фильма «Эта опасная дверь на балкон». Мне бесконечно дорога Юстина. Но, к сожалению, во второй части фильма я не сумела до конца раскрыть драматизм происходящей в ней внутренней борьбы. Честно говоря, я немного испугалась. Это была только вторая моя работа, и я впервые столкнулась с материалом, обладавшим столь сложным социальным подтекстом.

— *Может быть, с тем, что нечто важное осталось недосказанным, связан выбор материала для вашей следующей картины — «Вечерний вариант»? Снова в центре образ женщины сильной, независимой и, увы, одинокой. Да и играет Анну та же актриса, что и Юстину, — Астрида Кайриша. Правда, теперь в ее героине — учительнице по профессии — возможно, меньше всепоглощающей самоотверженности, характер ее более сложный, противоречивый.*

— Работая над «Вечерним вариантом», я, конечно же, много думала о социологических и демографических факторах, определяющих бытие таких разных моих современниц, как Юстина и Анна. И преемственность между этими образами я, естественно, ощущала, даже сознательно ее подчеркивала. Скажу больше: у меня был готовый замысел новой «женской картины» с той же актрисой, который должен был завершить своего рода кинотрилогию. Но произошло непредвиденное. Я отказалась снимать уже одобренный сценарий, уступив его другому режиссеру. Почувствовала: тема женского одиночества для меня, пусть временно, закрылась. Вернее, мне не хотелось, чтобы моя тема свелась к теме женского одиночества, слилась с ней, ибо это, бесспорно, обеднило бы ее, локализовало в небольшом пространстве частной социальной проблематики. Мне стало тесно в уже привычных границах «женских сюжетов», захотелось других масштабов, иных измерений.

Долго искала нужный материал и вот нашла его совершенно неожиданно. Может быть, этот пример что-то еще прояснит в вопросе о том, как находишь в, казалось бы, непривычном материале свою тему.

Сначала ко мне попал сценарий литовских авторов Г. Кановичюса и С. Шалтениса. Действие происходило сразу после войны, речь шла о банде, которая искала под руинами золото. Мне все это не очень понравилось: неинтересно делать фильм про сброд. Но сценарий чем-то необъяснимым «держал» меня, словно наводил на какие-то болевые точки. Я вернулась к нему, он понравился мне еще меньше, но я стала понимать, чем он меня «держит». В сценарии были наметки ситуаций и сюжетных линий, которые могли вырасти в очень серьезный разговор о душе человеческой. И вот вместе с драматургами мы стали «вытягивать» именно эти линии. В результате переработки сценария вместо «вестерна» у нас получилась психологическая драма. К постановке этой картины я сейчас приступаю.

Когда сценарий обсуждали на студии, он поначалу не понравился. Тему его сочли «неактуальной», надолго отработанной в прибалтийском кино. Когда же мне дали «последнее слово», я защищала сценарий, как могла. Нужно было объяснить ту разницу между тематикой и внутренней темой, которая, увы, далеко не всегда очевидна при нашей не очень чуткой к нюансам планово-производственной организации работы. Нужно было объяснить, что нет и не может быть в искусстве материала, который был бы сам по себе неактуальным или исчерпанным. Даже самый избитый материал может стать основой для художественного открытия, если к нему обращаются с личной, кровной заинтересованностью. Вместе с тем даже самый свежий, никем не тронутый материал не является гарантией успеха, если художник берется за него не по внутренней необхо-

димости, а по долгу службы. Чувствовала: от меня словно уходит что-то такое, чего не могу, не должна отдать. Работу утвердили.

Если подойти к сценарию Кановичюса и Шалтениса формально, может быть, действительно события тех ушедших лет покажутся «неактуальными». Но у меня, повторяю, иная мерка. Тема только тогда становится темой, когда лично затрагивает художника, имеющего на нее свою точку зрения.

Мы, к сожалению, не можем охватить своим деятельным участием все, что происходит в мире, в том числе — и далеко от границ нашей страны. Между тем от этих стремительно происходящих событий зависит то, каким будет завтрашний день. Значит ли это, что мы практически бессильны повлиять на формирование завтрашнего дня? Думаю, что нет, ибо нам подвластна наша совесть, чувство ответственности. Завтрашний день начинается с каждого из нас. Мне кажется, об этом необходимо говорить именно сейчас, и даже жаль, что в кино нельзя работать так же быстро, как в театре, труднее передать мироощущение, рожденное именно сегодняшним днем.

Страшные события минувшей войны, человеческие драмы, порожденные ненавистью людей друг к другу, отразились не только на опыте военного поколения, они тревожат нас и поныне. Они многому учат нас — учат прежде всего необходимости иметь свою позицию, свою жизненную платформу. Иначе человек неизбежно становится жертвой обстоятельств. Так происходит с героиней моей будущей картины. Вовлеченная в клубок драматических событий, она оказывается перед выбором и оказывается неспособной сделать его до конца. Жизнь сложно переплела ее судьбу с судьбами двух других главных героев. И вот в результате, не сумев преодолеть внутренний разлад, она предает обоих, сама этого не желая.

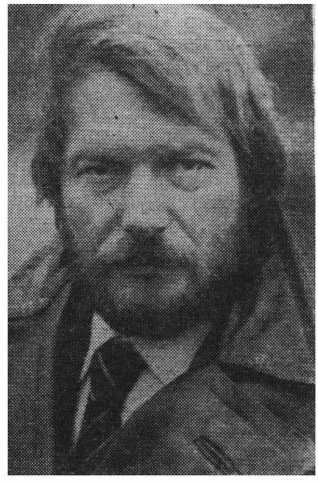
Название фильма — «Самая длинная соломинка» — связано с народным обычаем. В рождественскую ночь из-под скатерти тянули соломинку: какую вытянешь, такая будет жизнь. В прологе и эпилоге, обрамляющих картину, мы как раз и показываем рождественскую ночь в пограничной местности между Литвой и Латвией, где смешались разные народности. Основные же события фильма длятся около двух месяцев, но именно они оказываются решающими в жизни трех главных героев. Нравственный итог фильма можно сформулировать так: важно не сколько ты прожил, а как прожил.

Многое для меня в этой работе будет непривычным: более драматично заявленные ситуации, связанные со сложным историческим периодом, накал страстей, сложно и ярко выписанные характеры. Но особенно для меня интересно (как мы уже говорили вначале, это, собственно, и привлекает меня в режиссуре) то, что сценарий гораздо больше, чем те, с которыми я работала раньше, позволяет возвыситься над бытовой конкретикой и выйти к обобщающему истолкованию событий.

Еще при первом чтении меня поразил своей нравственно-философской насыщенностью монолог отца одного из героев — бывшего юриста, который хотел только выжить и надеялся остаться в стороне от борьбы. Но перед лицом смертельной опасности он находит в себе силы, нужные слова, чтобы отвести пулю бандитов от своего сына-чекиста.

Сложность стоящих передо мной задач, естественно, тревожит и волнует меня. Но режиссура, как и любая творческая профессия, немыслима без риска.

Интервью вела Е. Плахова



Юозас Будрайтис

«Остановиться, оглянуться...»

— Юозас Станиславович, каковы итоги вашего кинематографического года?

— Должен сказать, что я не очень доволен этими итогами. В количественном отношении урожай обильный — пять сыгранных ролей. Но это, в общем-то, повторение того, что приходилось делать прежде. Новых тем, новых творческих идей, принципиальных актерских открытий, которые обогатили бы мой опыт, в этих работах нет. Правда, отрицать то, что сделано, было бы неверно. В любом случае я пытался найти, нащупать возможности каких-то новых, оригинальных художественных решений.

Прежде всего мне хочется выделить роль в фильме «Опасный возраст» режиссера А. Прошкина. Я снимался у него в картине «Инспектор Гул» и, наверное, уже тогда мы сумели найти общий язык, потому что

работать на этот раз было както особенно интересно. Мой герой — человек редкой профессии. Признаться, я и не знал раньше, что такая существует: дегустатор духов. В процессе работы меня даже познакомили с таким человеком — настоящим специалистом-дегустатором. Характер у моего героя непростой. Но с профессиональной точки зрения главная сложность состояла для меня в том, что роль соединяет в себе остродраматическое и комическое начала, что определялось жанровой спецификой картины и с чем в моих прежних ролях я не встречался. Не знаю, насколько органичным получилось такое соединение, но, во всяком случае, я старался найти новые образные характеристики, что-то пытался пересмотреть из своих уже апробированных «профессиональных приемов». Роль была для меня интересна и тем, что впервые я встретился на площадке с Алисой Фрейндлих. Мы актеры совершенно разных школ, и такое партнерство меня поначалу даже испугало: вдруг рядом с этой прекрасной актрисой, которая играет в яркой экспрессивной манере, я не смогу добиться необходимой органики и выразительности? Но в какой-то момент думать об этом перестал, чисто профессиональные задачи отошли куда-то на второй план, и я почувствовал себя этим странным человеком — дегустатором, мне стало ловко существовать в его облике, и все как будто встало на свои места. Во всяком случае, мне так показалось.

Минувший год был связан для меня еще с одной важной работой — фильмом «Медовый месяц в Америке». Его на Литовской студии поставил дебютант Йонас Вайткус — выпускник Высших режиссерских курсов и одновременно главный режиссер Каунасского драматического театра, в котором я сейчас работаю. Исключая Д. Баниониса и Р. Адомайтиса, все роли в фильме исполняют актеры Каунасского театра. Однако это вовсе не свидетельствует о том, что Вайткус пытается механически перенести в кино театральный опыт. На площадке он стремится выработать свой особый режиссерский метод. Вайткус, скажем, не разрешает актерам заранее читать сценарий, делая особый акцент на моментах импровизации перед камерой. В общем-то это достаточно спорная методология, но я думал так: если, снявшись в сорока с лишним фильмах, я внимательно прочитывал сценарии, а результат далеко не всегда был таким, как бы мне хотелось, то уж один-то раз и притом у «своего» режиссера можно рискнуть сняться и без чтения сценария.

В «Медовом месяце...» у меня одна из главных ролей — эмигрант-литовец, сделавший в Америке карьеру хирурга. Достигший положения, материального благополучия, определенного успеха, он вызывает из Литвы жену, и тут-то обнаруживается их полная психологическая несовместимость. Время ушло безвозвратно, и прошлого не восстановить. Картина кончается трагически. Материал, тема, гражданский пафос фильма мне близки и понятны. Но чувство неудовлетворенности сделанным все-таки осталось. В процессе работы я понял, что все это я уже играл. Меньше всего склонен винить в своем самоповторе режиссера — только себя: шел в роли испытанным путем, пользуясь привычными приемами. Фильм же в целом — сужу по виденному мной уже смонтированному материалу — обещает стать произведением незаурядным.

— Ваша профессиональная неудовлетворенность относится лишь к итогам минувшего года или распространяется на всю вашу работу в кино последнего времени?

— Видимо, настал в моей жизни кризисный момент, когда хочется пересмотреть то, что сделано. Ведь сыграно сорок с лишним ролей на разных студиях, у разных режиссеров, а что в итоге? Особенно в этом году я почувствовал острое недовольство собой, даже сомнение: а тем ли я вообще занимаюсь, своим ли делом? Или, может быть, я как актер стою на одном месте и не могу донести до зрителя то, что непрерывно происходит в душе: человек ведь сегодня совсем не тот, каким был вчера. И требования, и задачи, что выдвигает жизнь, иные. И люди нас окружают другие. Все это сознаешь, но реализовать на экране свое понимание удается все-таки далеко не всегда.

Правда, с другой стороны, для моей неудовлетворенности есть и объективные причины. Исходишь всегда из того, что предлагают. А предлагают, к сожалению, лишь однотипные роли, ориентированные на то актерское клише, с которым связывается мое имя в сознании постановщиков. Другое дело, когда получаешь настоящую драматургию. Тут уж неудача — лишь моя вина. Никакие обстоятельства не в счет.

— Какие же роли вы считаете своими главными работами в кино?

— Их немного, всего пятьшесть фильмов могу назвать: «Никто не хотел умирать», «Чувства», «Вся правда о Колумбе» (Литовское телевидение) «Это сладкое слово — свобода!», «Потерянный кров». К этому списку можно, пожалуй, добавить и «С тобой и без тебя» Р. Нахапетова. Если бы этих фильмов не было, не было бы, наверное, и других, не было бы того, что принято называть актерской судьбой.

— Видимо, не случайно почти все эти фильмы поставлены В. Жалакявичусом. Можно вспомнить и другие ваши работы в картинах, связанных с именем этого режиссера и драматурга: «Кентавры», «Садутоту-тоту», «Да будет жизнь!»

— У Жалакявичуса я начи-

нал не только как киноактер, но и — недавно — как режиссер: занимался у него на Высших режиссерских курсах и был стажером на «Кентаврах». Роль в этом фильме — совсем небольшую — сыграл попутно. В основном же я учился тогда режиссуре. После стажировки снял курсовую работу — короткометражку. Сейчас готовлю диплом. С Жалакявичусом мне всегда интересно и радостно работать не только потому, что он мой учитель и мы давно знаем и понимаем друг друга, но и по другой причине. Жалакявичус — великий мастер уничтожать всякий стереотип. В его фильмах у меня повторений не было. Проторенного пути в его картинах для актера вообще не бывает.

К тому моменту, когда Жалакявичус пригласил меня в фильм «Никто не хотел умирать», у меня не было ни особого жизненного опыта, ни профессиональных навыков. Сейчас кажется, я ничего тогда не умел. Но Жалакявичус, как видно, очень точно смог разглядеть во мне те актерские задатки, которые были необходимы для исполнения роли Йонаса. И сейчас не стыдно смотреть на экран, хотя уже столько лет прошло! Роль получилась гораздо удачнее многих, сделанных позднее, уже как будто во всеоружии знаний, умения, жизненного опыта. В кино такие странные вещи иногда случаются. Редко, но бывают. В театре — нет. Там без умения, без опыта не обойтись, не проявить себя. Там необходимо активное владение профессией.

— В недавнем литовском фильм «Факт» вы вновь встретились с Жалакявичусом — на этот раз драматургом. Чем была интересна эта встреча?

— Мой герой в этом фильме — немецкий офицер литовского происхождения. Он хочет как-то помочь обреченным жителям деревни, предупредить их. Но доверия к человеку в нацистской форме нет. Никто его не выслушал, а сам он становится случайной жертвой ненависти к оккупантам. Не знаю, как оценит эту работу зритель, но за время съемок я понял, что для создания такого сложного характера мне необходимо гораздо больше экранного времени. В «Факте» же я, наверное, лишь едва-едва успел перебороть то стереотипное, заранее заданное восприятие, на которое по вполне понятным причинам настраивает зрителя гитлеровская форма героя, его принадлежность к нацистской армии.

Для меня сейчас (возвращаюсь к тому, с чего начал) наступил момент тяжелых раздумий, отражающих неудовлетворенность тем, что сделано за последние годы. Нужно искать новые пути самовыражения. Что делать дальше — это для меня сейчас главный вопрос. Я нахожусь в положении человека, который по инерции поднял ногу, чтобы сделать следующий шаг, а поставить ее на землю не может — не знает куда.

— Видимо, поиском новых творческих путей и объясняется то неожиданное для многих обстоятельство, что вы, долгие годы будучи «чистым» киноартистом, совсем недавно впервые вышли на театральную сцену, сыграв в Каунасском драматическом театре главные роли в спектаклях «Шарунас» и «Строитель Сольнес»?

— Да, можно сказать, совершил один из самых смелых в моей жизни, в каком-то смысле даже авантюрный поступок,— конечно, не без участия режиссера И. Вайткуса. Меня критики нередко называли «органичным» актером. Мои персонажи действуют в разных ситуациях, живут в разных эпохах, но я иду к ним всегда от себя, от своей личности. Может быть, поэтому острохарактерных ролей мне и не предлагают. Эта моя пресловутая «органика» может быть и тормозом, так как подталкивает к однотипным ролям, создает определенную внутреннюю инерцию, боязнь показаться смешным в новом для тебя актерском качестве. В театре же не спасут ни «органика», ни типаж, ни выигрышная для тебя драматургия. Тут, помимо всех удачных совпадений, особенно нужна именно театральная профессиональная подготовленность, а это нарабатывается лишь годами каждодневного труда. Кто-то из философов заметил, что в таком возрасте, как у меня, уже поздно менять свою жизнь. Но всякий может ошибаться — и философы тоже.

Сейчас мои ближайшие надежды связаны с кинорежиссурой. Может быть, именно там я обрету желанную гармонию. И удастся высказать то, что хочется. Тут, разумеется, тоже далеко не так просто достичь того, что задумал. И, возможно, не первая, не вторая работа, а лишь какая-нибудь пятая или шестая получится. А человек нетерпелив, хочется сразу выложить все, что накопилось в душе, что волнует сегодня. Но сразу не выходит, нужно ограничить себя определенным замыслом, определенной художественной формой. Остается ждать и надеяться. И работать.

Интервью вел Евг. Аб

Кино и театр — пути взаимодействия

Кинематограф был «предсказан» всем предшествующим его рождению развитием искусства. И литература, и театр, и живопись несли в себе элементы того эстетического мышления, которое в XX веке определилось как киномышление.

Идея кинематографа как идея эстетическая издавна витала в воздухе, не осуществляясь, пожалуй, лишь из-за отсутствия технических возможностей. Когда же технические возможности наконец появились, «кинематографизация» в искусстве обнаружилась с особой, всеобъемлющей силой. Древние музы, словно по сговору, устремились к тем пограничным точкам, за которыми и должно было открыться новое пространство, новое эстетическое качество — киноискусство. Не театр, не литература, не живопись, не музыка в отдельности, но все они вместе творчески предвосхитили рождение кинематографа. И он родился. Родился как явление подлинно новое, ни на что не похожее, самоценное, со своим особым предметом познания «физической реальностью» (термин З. Кракауэра). Уже одно только фантастическое и ошеломляющее зрелище движущегося паровоза, продемонстрированное братьями Люмьеров, заявляло о небывалых эстетических потенциях нового искусства.

Думается, что, опираясь на такое понимание истории кино, его возникновения, и следует говорить сегодня о взаимоотношении кино и театра. Сравнения типа: «кино — младший брат театра», «театр — повивальная бабка кинематографа» и т. п. сейчас уже не могут быть отправной точкой серьезного разговора, ибо обнаружили свою методологическую неточность. Все попытки «родственного» выяснения отношений, как правило, приводили к далекому от объективного научного анализа преувеличению роли театра в судьбе киноискусства, которое-де и шагу шагнуть не может без заимствования сценического опыта, или же к преувеличению роли кинематографа, который вроде бы родился для того, чтобы похоронить театр.

Реальные связи кино и театра, как, впрочем, и связи кинематографа с другими искусствами, открываются теперь, в пору зрелости кино, во всей естественной гармонии. Иллюзия соперничества уступила место ясному ощущению не ущемляющей ничьи права законности и стабильности существования кино рядом с другими искусствами. Что же касается непреходящего, особого интереса к параллели «кино — театр», то он уже не связывается с некоей драматической коллизией на Парнасе, которая непременно грозит смертельным исходом одной из сторон, а лишь с тем взаимообогащающим эстетическим взаимодействием, которое далеко не ново в истории искусств и характерно не только для пластико-динамических искусств — кино и театра, — но и, к примеру, для искусств изобразительных — живописи и скульптуры, — неизменно сопрягавшихся в сознании современников в самые различные периоды их эволюции.

Публикуемые в дискуссии высказывания известных театральных режиссеров по проблеме «кино и театр», так же, как и ранее опубликованная в журнале статья А. Васильева «Разомкнутое пространство действительности» («ИК», 1981, № 4), говорят о том, что отношения кино и театра вступают в новый период своего развития. Как же складываются сегодня эти отношения на практике? Об этом размышляют ведущие театральные постановщики.

Олег Ефремов

Как актеру, мне всегда нравилось сниматься в кино, но как режиссеру мне ближе театр. Я не люблю ничего зафиксированного, застывшего в искусстве. Пленка фиксирует все раз и навсегда, не давая возможности развиваться дальше. Спектакль каждый вечер рождается заново, поэтому каждый раз обладает неповторимостью. Творчество продолжается. Вот это ощущение движения, прогресса — несомненное преимущество сцены.

Ее преимуществом является также коллективный характер творчества. В кино актер существует как-то отдельно от постановочной группы. Снимается в своих эпизодах и уходит. Фильм делается, по сути, без его участия. Тут, несомненно, главную роль берут на себя режиссер, оператор. В театре все возникает в результате усилий, воль, энергий многих людей, целой группы, обладающей особым микроклиматом и атмосферой общей деятельности. Именно это и рождает ансамблевость на площадке. Ансамблевость, таким образом, заложена в первоначальных, исходных предпосылках театрального производства. Поэтому мне понятно стремление некоторых режиссеров воспроизводить в процессе съемки театральный стиль работы. Он ведет к созданию кинематографического ансамбля, тягу к которому, очевидно, стали испытывать некоторые современные кинорежиссеры.

Если говорить о влиянии одного искусства на другое, то оно несомненно существует, хотя и не обязательно выражается прямо. Не думаю, чтобы театр мог непосредственным образом заимствовать у кинематографа какие-либо конкретные средства выразительности или, наоборот — кинематограф у театра. По сути своей это разные искусства. Их взаимовлияние может ощущаться нами подспудно — как результат неких общих закономерностей времени.

Сегодня для меня как будто вновь становится очевидным то, что кинематограф является своеобразным охранителем реализма в искусстве. Пленка обладает способностью воссоздания живой действительности во всех ее видимых, осязаемых формах. Тут все абсолютно реально, начиная с изображения человека и заканчивая любой мелочью, которая попадает в объектив камеры. Хотя процессы в кинематографе последних лет идут разные и далеко не однозначные и многие кинорежиссеры ищут в области изобразительной символики, монтажа, подчиненного сложному движению мыслей и ассоциаций, беспрестанно говорят о специфическим киноязыке метафоры, все равно кинематографический образ опирается на живую природу вещей.

В этом смысле даже один из самых непростых, своеобразных кинорежиссеров А. Тарковский — для меня это бесспорно — в основе своего творчества реалист.

Точным в следовании специфике кино как искусству жизненной правды является, на мой взгляд, и молодой режиссер А. Герман, снявший очень хорошую картину «Двадцать дней без войны» по повести К. Симонова.

Вопрос о театральном реализме обсуждался неоднократно. Но несмотря на кажущуюся очевидность многих вещей, вопрос этот и по сей день остается проблемным.

За последние годы в театре шли процессы, может быть, в чем-то схожие с кинематографическими, но все-таки самостоятельные. Театр искал в области формы, зрелищной выразительности. Пытался освоить многие резервные возможности. Лозунг возврата к театральности, под которой мы подразумеваем все богатство творческой фантазии режиссера, дал развитию театра несомненно многое. Режиссеры смело пошли на союз с художниками. На сегодняшний день мы наблюдаем небывалый расцвет деятельности сценографов. Стали говорить чуть ли не о подмене режиссера художником или о художнике-режиссере. Значительно возрос общий уровень постановоч-

ного мастерства. Были освоены самые разнообразные драматургические стили, в том числе и те, что когда-то в силу своей новизны и необычности с трудом поддавались интерпретации на сцене. Многие новации в театре происходили под знаменем брехтовской эстетики, творчески развитой нашими режиссерами и обогатившей режиссерскую методологию. Умение обобщить материал, выстроить концепцию, углубленное и доказательное мышление — все это характеризует современную режиссуру с лучшей стороны.

Но вместе с тем создается впечатление, что театр подошел к некоему пределу. Сцена как будто теряет силу своего воздействия на зал. И, словно ощущая это, стремится в сторону яркой, почти агрессивной зрелищности, подчиняя зрительское восприятие ритмам эстрады, используя всевозможные, даже шоковые приемы. Искусство в своем внутреннем, спонтанном движении неумолимо — оно всегда доводит до логического конца все возникающие в нем тенденции.

Насытившись сделанными открытиями, усвоив и исчерпав их, театр стал испытывать некую тоску по реализму, я бы назвал это так.

Искусство движется по спирали, проходит некий круг и на новом качественном уровне возвращается к тому, с чего начинало. Совсем не случайно все театральные реформы начинаются с поисков нового реалистического языка. На рубеже веков, когда возник Московский Художественный театр, эти поиски велись в русле именно реализма. В пятидесятые годы, когда в театр пришло наше поколение, сцена тоже стремилась к новым способам отражения жизненной правды. Лозунг этот тогда был очень актуальным.

По-прежнему актуальным мне он представляется и теперь.

Опять же не случайно на сцене в последнее время стали появляться натуральные интерьеры, более подробно стали прорабатываться бытовые детали. Наши глаза, наше восприятие как будто нуждаются в чем-то естественном, органичном. Мы испытываем потребность в театре, который поразил бы нас не только глубиной концептуального мышления, яркостью формы, но эмоционально захватил бы все наше существо, погрузил в сферу многообразных и тонких жизненных впечатлений, заставив забыть о том, что мы находимся в театре.

Язык искусства определяется временем. Иногда нужен бытовой театр, иногда — надбытовой.

Но сила театрального реализма, на мой взгляд, ни с чем не сравнима. Вот я и остаюсь приверженцем того искусства, которым занимаюсь. И духовные проблемы, и вся сложная, неуловимая ткань действительности, воплощенные на сцене, обладают невероятной силой воздействия, если одушевлены творческой энергией внутренне близких людей, одухотворены их личными эмоциями.

В настоящий момент реалистический театр — театр наиболее трудный. Подчас нужны огромные усилия для того, чтобы держать подлинную связь с жизнью.

Реализм современной сцены опирается на законы системы Станиславского, на глубокое знание человеческой природы и психологии. Вся мощь театральной выразительности заключена в той энергии, которую излучает живой человек на сцене. Тут возникают особые профессиональные вопросы: актерской школы, творческой психологии, отношения к работе. Мы много говорим об ответственности артиста перед жизнью и искусством, но эта ответственность проявляется прежде всего в каждодневной рабочей практике, из которой складывается, в конечном счете, художественный результат. Если актер не затрачивается в процессе работы, если соглашается на то, что за него все сделает режиссер, прикрывается формальными приемами, подменяет подлинное чувство мнимым, тогда перед нами мертвый, формальный театр.

И хотя все эти вещи давно известны и очевидны, в каждодневной практике они постоянно актуальны и болезненны.

Театр как живой организм зависит от человеческой и художнической ответственности, начиная с репетиций и творческого микроклимата труппы и заканчивая самим спектаклем.

Критерием художественной правды в театре остается подлинность актерского прожива-

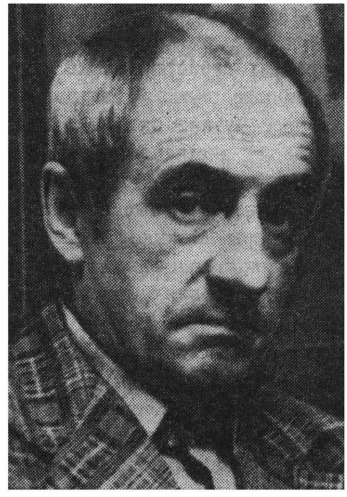
ния роли. Подлинность эта опирается на весь неисчерпаемый запас человеческой психологии, жизненных впечатлений, мировоззрения.

Кладовой в качественном развитии театра по-прежнему является реализм, обогащенный новыми знаниями о меняющейся человеческой психологии. Я в этом глубоко убежден.

И думаю, что именно в размышлениях о новом этапе сценического реализма мы в настоящий момент могли бы искать поддержку у соседнего искусства — искусства кино.

Марк Захаров

Воздействие кинематографа огромно. Я бы поделил всю историю искусств пополам: «до» его изобретения и «после». Момент рождения динамического изображения на плоскости равносилен изобретению колеса, открытию Америки. Это все исторические вехи — в особенности тот сказочный момент в эволюции человеческого разума, когда фантазия художника обрела зримую бесконечность. Пространственную и временну́ю. Ее полет перестал ощущать реальные границы. Единственным ограничением стала категория не материальная, а эстетическая, а также самодисциплина художника, имеющего четкий идейный замысел. И это воспринял театр. Современная пьеса взорвалась на отдельные слагаемые, и они получили право свободно и причудливо монтироваться не только по сюжетным и логическим параметрам, но и по законам симфонического музыкального построения, а также и глубоко субъективно, как поэтически выстроенный «поток сознания». Это относится и к новым современным пьесам, и к спектаклям, основанным на традиционной драматургии с единством времени и места. Театр воспринял монтаж во всей емкости этого понятия, часто не отдавая себе в этом отчета и даже не признаваясь в этом. Насытившись открытиями кинематографа, театральный зритель поверил, что жизнь на сценических подмостках может так же сочетаться и расчленяться самым неожиданным и фантастическим образом. И это ему понравилось. Современная театральная режиссура под воздействием своей киноподруги научилась ценить каждую секунду драгоценного «метража» (времени), математически и поэтически исчисляя продолжительность зримых театральных процессов. Просто слова, даже самые высокие и важные, перестали иметь на сцене самостоятельную ценность. Важно стало,



в каком действенном изобразительном ряду они произносятся. Из современных спектаклей высокого эстетического градуса стали уходить проходные, ничего не значащие, иллюстративные сцены. Вернее, они стали обретать визуальную ценность, как в кино. Оказалось, что нет ничего не важного. Оказалось, что все теперь важно, даже самое не важное. Иными словами, деталь современного театрального произведения должна уподобиться знаменитой кости доисторического динозавра: по одной детали можно воссоздать все остальное. По ценности частного можно оценить эстетику целого. Режиссерскую квалификацию на театре можно теперь распознать в течение нескольких минут с помощью произвольно вырванного фрагмента, как в кинематографе. Эстетика стала тотальной. Кинематограф разрушил на театре многие святые условности и

изобрел условности новые, не столь явные, но утонченные, склонные к изыску. Он подарил нам ошарашивающий поток правды, бьющей по глазам и сердцу. Актеры перестали красить губы и лепить носы, грим стал если и применяться, то как самостоятельное средство выразительности гротескного плана, а не как имитация пошлого правдоподобия. Захотелось тише и проще говорить, хорошо поставленные актерские голоса стали раздражать (хотя это не снимает в театре проблемы высокого лицедейства, шекспировских страстей и даже игры на котурнах). Наиболее чуткая театральная режиссура и наиболее чуткие актеры потянулись к новым, порой экстравагантным, но правдивым подробностям в поведении человека, стараясь почерпнуть эти новые нюансы из арсенала скрытой камеры. В кино мы впервые открыли для себя шокирующую нас истину: при некоторых особых условиях дилетант может быть выразительнее профессионала. Потом проверили на сцене — действительно может! В своих последних работах, в частности на репетициях пьесы Арбузова «Жестокие игры», я стал выкрикивать из зала: «Так дилетант не поступит! Так дилетант не скажет! Так дилетант не задумается! У дилетанта так голос не зазвучит! Так может разговаривать только артист!» Интересно, что голосовые связки, скажем, у продавщицы в гастрономе вибрируют иначе, чем у актрисы, играющей продавщицу. Полностью воссоздать облик того же торгового работника — один к одному — может либо совсем молодая актриса, которая еще не обрела прочных сценических штампов, не утеряла нитей, связывающих ее с нетеатральной жизнью, либо редкий по своему таланту и актерскому слуху зрелый мастер экстракласса. Но это отчасти из области мечтаний. Актера, который сыграл бы пролог в фильме А. Тарковского «Зеркало» (юношу-заику), пока что в театре нет. Но цель обозначена, работа идет. Ждите!

Я не хочу слишком расшаркиваться перед кинематографом. Театр — самое древнее и самое живучее искусство. Его не убьешь ни тематическим планированием, ни отсутствием серебра для кинопленки. Театр вполне самостоятельно проходит сложные этапы в своем развитии. Многое созидает, многое отметает, многое корректирует. И все-таки кое-что забирает у кинематографа, как и кинематограф у театра. Я уже не говорю про актеров, которых пока лучше и успешнее воспитывает театр.

Молодые драматурги хорошо слышат живую, непричесанную человеческую речь. Персонажи этих драматургов говорят, как говорят люди в магазинах, ресторанах, конторах, общежитиях. Но впервые такая убийственно достоверная речь прозвучала все-таки в кино. Спасибо ему за это.

Что же касается моего личного отношения к кинематографу, то оно с детства осталось трепетным и благоговейным. И хоть я теперь отчасти приобщился к этому искусству, сняв на «Мосфильме» два телевизионных фильма — «Обыкновенное чудо» и «Тот самый Мюнхгаузен», — все равно смотрю на экран с восторгом и непреходящим восхищением. Но это не исключает злых реплик и нелицеприятного анализа. Дилетантизм, в самом худшем смысле этого слова, нигде не получал такого распространения, как в нынешнем кино. Театр, как я уже отмечал, искусство древнее и живучее, и он давно оправился от того нокаутирующего удара, который был нанесен ему кинематографом в период с 30-х по 50-е годы. Несколько горьких лет театр у нас находился в состоянии «грогги» и смотрел на своего сияющего огнями шикарного собрата заискивающе, снизу вверх. Михаил Ильич Ромм, как человек высоко эрудированный, чрезвычайно талантливый и тонко ощущающий жизненные процессы, довольно точно это почувствовал, и его слова о гибели театра, за которые его потом укоряли, сказаны не сгоряча и не на пустом месте. В момент их произнесения кинематограф явно выигрывал, и всем нам недоставало исторической дистанции для более четких научных наблюдений. Пути развития любого искусства ныне настолько сложны, опираются на такое количество неопознанных величин, зависят от такого несметного числа экономических, социальных, политических процессов, которые, в свою очередь, плохо прогнозируются, что любые предсказания в

этом виде человеческой деятельности крайне ненадежны.

У театра и кино много общих «ненадежных» точек соприкосновения. Я, например, всегда с сочувствием отношусь к благому намерению спланировать рождение шедевра. Я уважаю то упорство, которое движет организаторами разного рода творческих семинаров. Мне нравится, что всех творцов собирают вместе, за городом, дружно ставят на временное довольствие, предоставляют теплое жилье, сообща сажают за работу и с вожделением ждут результата. Многие совестливые поэты и драматурги по-настоящему хотят отработать полученные блага, стараются использовать благоприятную обстановку, но как формируется эта самая благоприятная среда для творческого взлета они, увы, не знают. Не знают этого и организаторы. Над этим вопросом можно долго ломать голову и можно даже пойти дальше семинара: посадить самого талантливого сценариста в загородном доме, физически не выпускать его оттуда, припугнув наличием в городе холеры, и сделать это осенью — и все равно «Болдинской осени» не получится. Озарение приходит к художникам путями неисповедимыми и, возможно, более зависит от космических бурь, чем от приближения радостных дат. Живительные ураганы обновления проносятся над землей неслышно в роковые мгновения истории, то очень редко, то один за другим, и не всем дано услышать их, ощутить и воспроизвести то, что просится на бумагу.

Это не научное, это лирическое отступление — о том, что нас разъединяет, и о том, что нас объединяет. Итак, взаимоотношения театра и кинематографа. Они сперва уравнялись, а потом театр, собравшись с силами, где-то на рубеже 60-х, заметно потеснил своего молодого собрата. Сейчас и уже давно в московских театрах интереснее и оживленнее, чем в кинотеатрах.

Когда я впервые ощутил, что такое съемочный процесс, в особенности на натуре, мне показалось, что с кинематографом я сильно погорячился. Если у меня в режимной съемке зажигались диги, то массовка всегда почему-то разбредалась, «первые сюжеты» начинали ужинать, рабочие обедать, а в камеру обязательно залетала соринка. Я испытывал ни с чем не сравнимое отчаяние. Мне снились кошмары, и я просыпался среди ночи со сдавленным криком в адрес второго режиссера. Я с нетерпением ожидал окончания этой каторги, и только много позже, заглянув в ласковые глаза монтажера после первых удачных монтажных склеек двух немонтажных планов, я понял, что по-настоящему с кинематографом человека может разлучить только смерть. А уж когда безжизненное изображение вдруг оживало, обретая атмосферу и нервное излучение — казалось, что братья Люмьер ни при чем и все придумал я один! Конечно, я прежде всего театральный режиссер и в сценических процессах разбираюсь лучше, чем в съемочных. На репетиции в театре я почти всегда знаю, в каком направлении надо работать и что предпринять. Иногда я это четко представляю и на съемочной площадке и добиваюсь реализации задуманного почти на 90 процентов. Но иногда, увы, ощущаю себя игроком на ипподроме. Может, какая-то из твоих лошадей и придет первой, но очень может быть, что и не придет. Уж как повезет. Это неприятное ощущение. Но оно бывает. Не могу точно объяснить, но вместе с опытом кинорежиссуры в меня вошли какие-то бодрые биотоки, я стал располагать какой-то дополнительной энергией и информацией, иногда на уровне подсознания. Мир стал объемнее, я словно ощутил еще какое-то не известное прежде измерение. Искусство иногда располагает к мистическому ощущению. Спасает, как всегда, мировоззрение.

Думаю, что с актером, начавшим сниматься в кино, происходят аналогичные процессы, явные и скрытые. Я заметил, что истинно большим артистом становится сегодня только тот театральный артист, которого снимают в кино. Я говорю об актере, которому перевалило за тридцать. В этом возрасте и старше снимают, как правило, только тех, кто обрел неповторимую человеческую индивидуальность. И если тебя приглашают сниматься на центральные роли после тридцати лет, значит, ты

обрел таковую. Могу поздравить. Появляясь на съемочных площадках и общаясь с новыми партнерами, с хорошими актерами и со средними, но умными режиссерами, театральный артист многое впитывает, сознательно и бессознательно аккумулирует чужую творческую энергию, наблюдает разнообразные акты творческого созидания, непохожие на знакомые театральные репетиции и спектакли. Его кругозор стремительно расширяется, он слышит обрывки умных речей и смелых суждений. Все это создает дополнительную питательную среду для его роста. С появлением физиономии актера на большом экране Дома кино и рекламных стендах к нему приходит уверенность в себе, что важно для его профессии, улетучиваются разного рода комплексы, он выходит на сцену уверенно, спокойно, по-хозяйски, и это мгновенно передается зрителям. Зритель начинает верить, что перед ним лидер, первый артист, украшение спектакля. Сначала это еще как мираж, как имитация значительности, но потом как-то незаметно явление кажущееся становится реальным. Так бывает. Особенно в театре.

Я очень радуюсь, когда артистов Московского театра имени Ленинского комсомола приглашают сниматься в кино. И даже волнуюсь, когда дело касается съемок в телевизионном фильме: значит, актера увидят все. И все будут обсуждать его работу. В обыкновенном кино он может сняться как угодно, это неважно, пусть хоть подзаработает, думаю я. Если его снимает не сам Н. Михалков, может (думаю я), и смотреть никто не пойдет. Разве что на премьеру в Дом кино. Кто же теперь из моих знакомых ходит в кинотеатры? Это не принято. Конечно, все это написано в порядке шутки. Не серьезно. Серьезное будет в самом конце.

Если же молодой артист еще почему-то не снимается в кино, а только этого хочет, то я говорю ему, стараясь придать голосу отеческие и даже задушевные интонации. Я говорю: думай про нашу жизнь, если удастся — читай книги, постарайся ощутить наши общие боли, трудности нашего духовного и социального развития, подумай о нашей многострадальной истории, постарайся обрести конфликтность в своем мышлении, недовольство нормой и даже образцом. Мучайся и злись на себя. Готовь свою душу и разум к высокому Служению Делу. Не уходи от Страдания, оно обернется благом, и глаза твои станут умнеть. И морщины на лбу и вокруг глаз будут складываться чуть иначе, чем складываются сейчас. И тогда постепенно изменится цвет твоих глаз, и улыбка будет другой. Много лучше, чем нынешняя. На лицевых мускулах появятся зримые следы духовных процессов и той внутренней работы, которую ты проведешь в своем сердце. (Это необходимо для крупного плана и для наезда со среднего.) И тогда из нефотогеничного артиста ты превратишься в такого же нефотогеничного, но интересного человека, в личность, которая будет выделяться из среднего уровня и интересовать других людей. Тогда тебя начнут приглашать в кино и даже обходиться без окраски твоих волос в яркорыжий цвет. Ты будешь интересен со своими естественными волосами и даже совсем без волос, как Калягин.

На вопрос, кто из мастеров советского кино интересует меня в наибольшей степени, я ответить затрудняюсь по причине недостаточной смелости. Боюсь обидеть кого-нибудь из хороших кинорежиссеров. Я их в своем большинстве очень почитаю.

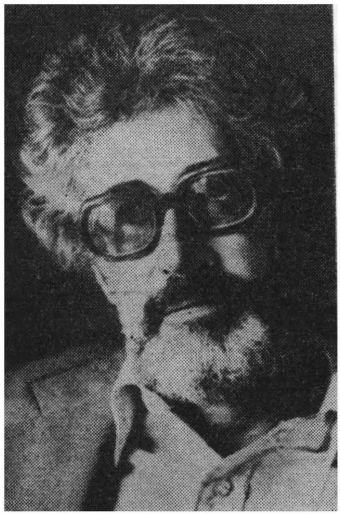
К ним надо относиться бережно, потому что им, по-моему, живется труднее, чем театральным режиссерам. Кинорежиссер всегда на виду. От него ожидают свершений, заметных всем и сразу и в одинаковой степени. Тут только вертись!

Борис Львов-Анохин

Пусть это не покажется эпатажем, но к кино я в общем-то равнодушен. Делать фильмы не хочу и никогда не хотел, в отличие от некоторых моих коллег, иногда изменяющих сцене ради работы в кино. Процесс создания фильма наблюдать приходилось. Ужас! Самый настоя-

щий ужас (и отнюдь не снобистский) испытывал я на съемочной площадке. Все происходящее там (или мне показалось?) противоречит духу и законам творчества, разрушает атмосферу истинного искусства; ни разу не видел на съемках (может быть, не везло) порядка и тишины, необходимых актеру для работы.

Сама всепроникающая технологичность ки-



нематографа пугала меня. И как в этом гомоне и суете создаются поистине замечательные произведения — до сих пор остается для меня загадкой. Непостижимая тайна!

Конечно, кино существует для меня как для зрителя. Как существует музыка, живопись... Но какой бы восторг ни вызывали у меня Шостакович и Пикассо, я никогда не помышлял сочинять музыку или рисовать. Так и с кино. Как зритель, я не раз испытывал настоящее потрясение от работы сценариста, режиссера, от игры актеров, правда, увы, слишком редко все эти составляющие бывают в равной степени художественно значимыми. Но когда это все-таки случается — фильм становится событием, огромным событием в духовной жизни.

Из советских фильмов за последние годы больше всего мне понравились грузинские ленты, работы Глеба Панфилова и Андрея Тарковского. Это непросто — растолковать, почему нравится то, а не это, но если вкратце... В грузинских фильмах прелесть колорита, печальная и веселая философичность, народная мудрость. У Г. Панфилова — нравственная патетичность, духовное напряжение. А в фильмах А. Тарковского мне чрезвычайно интересно наблюдать, как сложно мыслит режиссер, следить за его интеллектуальными ходами.

Не могу забыть и подлинно ошеломляющего впечатления от «Репетиции оркестра» Феллини. Всегда помню о магии и эстетической мощи фильмов Лукино Висконти: вот у кого единство режиссера, актеров, художника, оператора, драматурга — удивительная гармония.

Но — еще раз повторю — профессионально я люблю театр, его дух, его законы и сегодня злорадно ликую: лопнули пророчества тех, кто провозглашал гибель театра «от руки» кино.

Влияет ли кино на театр? Конечно, да! Иначе и быть не может. Случалось, я сам ловил себя на «киношном» подходе к какой-либо мизансцене, причем замечал это, когда спектакль был уже готов. Значит, кино проникло в творческое подсознание, стало органичным.

Театр, бесспорно, все чаще прибегает к монтажности, к крупному плану; многие очень смело и удачно действуют в этом направлении, мне же как-то не по душе буквальное вторжение киноприемов на сцену (а ведь доходит до того, что используют не приемы, а само кино: вешают экран на задник — валяй).

Влияние кино на театр вижу в воздействии кинематографа на театрального актера. Экран не выносит театральной подчеркнутости, утрировки (если это не задано жанром), и под воздействием этих условий и театральный актер постепенно меняется, становится достоверней. Однако тут надо уловить некое равновесие: ценен актер, сочетающий кинодостоверность с театральностью. Нельзя, чтобы кинокамера убила способность общаться с залом. Диалог со зрителем — сердцевина и праздник театра. Киноактер, никогда не знавший такого общения, лишен чего-то очень большого, значительного, хотя это и нелегко объяснить.

Как дальше сложатся отношения театра и кино — сказать трудно. Чего только уже не пред-

сказывали... Думаю, что само развитие театра и кино заставит художников еще точнее определять специфику своей работы, свой стиль. Одна из основных целей художника — целостность стилистики, идей, эстетических законов, ну, скажем, чтобы в Брехта не проникал Островский. Этого единства очень трудно, но необходимо добиваться. Больше всего, пожалуй, раздражают именно непоследовательные спектакли, насквозь эклектичные, причем эклектичные не по воле режиссера, а от его беспомощности.

Очевидно, в чем-то театр и кино будут сближаться, в чем-то контрастнее проявлять свои общие специфические черты. Что берет театр у кино, что дает кино актеру — я уже говорил. Но кино и вредит. Мне очень близка этика Станиславского, его мысли о выжигании в актере самомнения, эгоцентризма. Всего этого еще очень много, и я «не люблю» кино еще и за то, что оно подчас дает толчок для возникновения дешевой, именно дешевой популярности. Когда не личность, не мастерство, а удачный типаж плюс огромный тираж создают «звезду». В массовости кино и сила, и опасность, ибо среди десятков миллионов зрителей всегда найдутся любители и на дешевку, и на пошлость. В театре почти никогда не бывает незаслуженной славы, в кино это встречается сплошь и рядом.

В заключение скажу: вряд ли стоит вырабатывать какую-то общую точку зрения на театр, кино и их отношения. Надо радоваться, видя поиски, эксперименты, а не подсказывать тенденцию, тем самым навязывая ее.

Евгений Симонов

Влияние выразительных средств кинематографа на театр для меня так же очевидно, как воздействие принципов современного театра на сегодняшнее киноискусство. Это плодотворное взаимодействие началось давно. Уже на заре советского кино лучшие кинорежиссеры глубоко задумывались над многовековым опытом древнего искусства театра. В основе театрального искусства неизменно существовал живой человек — актер.

Но если театральное представление всегда неповторимо и ежевечерне возрождается и погибает, то искусство кино явилось великим изобретением человечества именно потому, что оно фиксировало работу артиста. Один и тот же фильм получил поистине чудотворную возможность одновременно демонстрироваться в разных уголках земного шара.

...Мне представляется, что поистине уникальной специальностью, ныне, к сожалению, совершенно исчезнувшей, обладал актер немого кино. Доносить мысль без слов, действовать жестом, мимикой и пластикой — дело исключительно сложное. И кто знает, может быть, увлечение современной молодежи пантомимой, повышенный интерес к цирковому искусству и, наконец, возрождение народного искусства на площадях вдохновят кого-нибудь из кинорежиссеров снова вернуться к немому кинематографу как к абсолютно обособленному, сложнейшему и самостоятельному искусству.

Было бы нелепо, если бы, предположим, оперное искусство вытеснило балет. Здравомыслящему человеку такая идея даже не придет в голову. А в искусстве кинематографа это произошло — звуковой кинематограф своим неоспоримым могуществом прекратил существование

Великого Немого. Может быть, моим читателям покажется странным, но я утверждаю, что рано или поздно принципы немого кино возродятся и потребуют нового актерского мастерства.

Искусство немого кино резко отличалось от театрального искусства. Мало того, они были противоположны, они не были родственны. Рождение звукового кинематографа сблизило искусство театра и кино и сделало их братом и сестрой.

Именно рождение звукового кино вызвало у режиссеров органическую необходимость привлечения к съемкам многих великих театральных артистов, необходимость внимательного изучения и глубокого постижения опыта сцены.

Я хочу сегодня вспомнить о том, что мне посчастливилось наблюдать, как Борис Васильевич Щукин работал над образом Владимира Ильича Ленина в спектакле вахтанговского театра «Человек с ружьем», поставленном Рубеном Симоновым, и снимался параллельно в фильме Михаила Ромма «Ленин в Октябре». Будучи совершенным вахтанговским актером, утверждавшим глубину психологического рисунка, выраженную в предельно четкой театральной форме, Щукин, я в этом глубоко убежден, в театре и в кино играл Владимира Ильича по-разному.

Щукин выполнил свою актерскую миссию. Он создал на сцене и на экране образ гениального вождя революции Владимира Ильича Ленина. И я на этом высочайшем примере имел счастливую возможность убедиться, что работа в кино обогатила сценическое творение Щукина, а театральная постановка оказала несомненное влияние на работу Щукина в кино. Обладая редким талантом, Щукин поражал всех своей нечеловеческой трудоспособностью и совершил настоящий творческий подвиг, обессмертив свое имя как артист и театра, и кино.

Мой отец, Рубен Николаевич Симонов, и Борис Васильевич Щукин жили в одном доме, в одном подъезде. Щукин в квартире номер одиннадцать, Симонов — в квартире номер тринадцать. Они часто заходили друг к другу и виделись ежедневно. Я знаю, что Щукина первое время, когда он только начинал свою киноделтельность, смущало, что режиссеры Юлий Райзман и Вера Строева упрекали его в излишней театральности, не разрешали делать много движений и даже иногда очерчивали круг, за пределы которого Щукин не имел права выходить. Я знаю, что у Щукина бывали периоды подлинного отчаяния и он мужественно перестраивал свой актерский аппарат, свое виртуозное артистическое мастерство, свою разностороннюю театральную технику. Я думаю, что Щукин, привыкший к большой сцене, уезжавший летом на Волгу, чтобы понять истоки Егора Булычова, не мог сразу ограничить себя небольшим квадратом экрана. Щукин занимался самоограничением, что давалось ему нелегко. Влюбленный в Шаляпина и в чем-то подражавший ему, Щукин нередко задумывался над тем, почему такой крупный артист, как Федор Иванович Шаляпин, снимаясь в роли Ивана Грозного в кинофильме «Псковитянка», по существу, провалился. Неудача великого Шаляпина на экране настораживала Бориса Васильевича Щукина, и он нашел в себе подлинное мужество смело отказаться от найденных театральных приемов.

У нас в доме часто бывали крупные кинорежиссеры и актеры. Особенно запомнился мне В. Пудовкин. Я помню, как они с Алексеем Денисовичем Диким буквально ворвались в нашу квартиру с предложением моему отцу сниматься в роли Османа Паши в кинофильме «Адмирал Нахимов». К тому времени фильм был уже отснят, и введение образа Османа Паши было необходимо для уточнения идейно-художественной концепции произведения. Я помню, что три крупнейших режиссера и актера — Симонов, Пудовкин, Дикий — заперлись в кабинете.

Я не присутствовал на их репетициях и слышал только громкие голоса, раздававшиеся за дверью, по-видимому, накал репетиции был нестерпимо высок, потому что все трое по очереди выбегали из кабинета и просили дать им что-нибудь выпить. Опустошив бутылку холодного «боржоми», мастера стремительно бежали обратно в кабинет и оттуда снова раздавался крик с удвоенной силой.

Рубен Симонов и Алексей Дикий в годы эвакуации удивительно талантливо сотрудничали в вахтанговском театре. Дикий ставил «Олеко Дундича» с Р. Н. Симоновым в заглавной роли, а Рубен Николаевич, в свою очередь, создал, как режиссер, один из лучших своих спектаклей — «Фронт» А. Корнейчука, где Дикий легендарно сыграл Горлова. Но как партнеры на сцене они никогда не встречались. Их первая встреча состоялась в кино.

— Если бы не было Пудовкина, — говорил Рубен Николаевич, — мы с Алексеем так бы и не встретились как артисты. Играть с ним огромное удовольствие.

Рубен Николаевич всегда с радостью отзывался на предложения кинорежиссеров. Хотя снимался катастрофически мало. В начале 30-х годов он играл центральную роль в кинофильме «Весенние дни». В дни юбилейных торжеств Вахтанговского театра, мы тщетно искали эту старую ленту. И во всех инстанциях нам сообщали, что она безвозвратно потеряна и ее нет ни в одном кинохранилище. Кто знает, может быть, совершится чудо и кто-нибудь обнаружит пропавшую ленту.

Я убежден, что она составит не только музейный интерес, но и даст нам возможность увидеть молодого Рубена Николаевича, в свое время чрезвычайно гордившегося именно этой своей работой в кино. Насколько я помню, его партнерами по фильму были студийцы его театра-студии, что тоже представляет несомненный интерес.

Но вернемся к фильму «Адмирал Нахимов». Мне думается, что встреча адмирала Нахимова (А. Дикий) и раненого Османа Паши (Р. Симонов) стала одной из лучших сцен в многообразном кинематографическом наследии Всеволода Пудовкина. Эти кадры ярко свидетельствуют о том, что театр и кино, слившись воедино, взаимно обогащают друг друга. Таким образом, повторяю — плодотворное взаимодействие театра и кино для меня очевидно. Но осуществляется оно не только через актеров. Огромным достижением нашего современного театра является то, что он органически впитал в себя кинематографический ритм.

Я имею в виду чередование крупных и общих планов, перемонтаж даже классических пьес, деление спектакля на эпизоды, короче говоря, я подразумеваю те режиссерские приемы, которых театр до поры до времени опасался. Ведь ни для кого не секрет, что даже сценический круг, который теперь мы крутим в разные стороны прямо на глазах у зрителя, — первое время существовал только для того, чтобы быстрее делать перестановки за закрытым занавесом. В какой-то момент театральные режиссеры поняли, что кинодействие по своей природе более подвижно и ритмично, чем спектакль, что кинематограф приучил зрителя к мгновенной смене впечатлений, и театр, сперва неохотно, а затем все более и более увлекаясь, стал откровенно применять приемы раскадровки, и теперь это уже не кажется новшеством.

Если взглянуть на последние постановки классических произведений, ограничившись только московскими сценами, то сразу бросается в глаза, какая «кинематографичность» открылась в произведениях писателей, которые и не подозревали о возможном рождении такого искусства, как кино. Для примера назову недавние спектакли А. Гончарова, Ю. Любимова, О. Ефремова, заставившие нас по-новому увидеть произведения Островского, Достоевского и Чехова. Нельзя не заметить, что многообразие кинематографических приемов обогатило театральный опыт.

Я, например, в последних своих спектаклях на основе советской драматургии — «Фронт» Корнейчука, «День-деньской» Вейцлера и Мишарина, «Правда памяти» Абдуллина — умышленно искал сценическое действие, происходящее одновременно на нескольких площадках. В Англии, в далекие времена Елизаветинского театра, для которого сочинял свои трагедии и комедии Вильям Шекспир, уже существовало несколько театральных площадок, что давало драматургам и актерам счастливое право легко переносить действие, предположим, из Египта в Рим или из Вероны в Милан.

Сегодня такой прием, к сожалению, редко используется драматургами, и пьесы наши пишутся, как правило, двухчастные с расчетом на долгие «фундаментальные» сценические картины.

Однако мне кажется, что чем сложнее задачу будет ставить современный драматург перед современным режиссером, чем смелее будет он предлагать, казалось бы, неосуществимые на сцене «перестановки», тем вдохновеннее начнет работать мысль и режиссера, и театрального художника.

Наша драматургия несколько закостенела в устаревших театральных формах. В душе драматурга как бы существует самоконтроль, и авторы прислушиваются к внутреннему голосу, порою убеждающему их в несценичности замысла. Уверен, что новаторские приемы в драматургии сегодня насущно необходимы. Могу откровенно сказать, что наиболее сложные режиссерские задачи пришлось мне совсем недавно решать в спектакле «Мистерия-буфф» В. Маяковского и в работе с художником И. Сумбаташвили над макетом «Розы и Креста» Александра Блока. Именно Маяковский и Блок требовали и искали новые средства театральной выразительности. И мне вспоминаются слова Пушкина: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической».

Несомненно, что все важнейшие достижения смежных искусств — я имею в виду музыку, поэзию, живопись и кинематограф — так или иначе обогащают театральное искусство и заставляют глубоко задуматься о нашем несовершенстве.

Огромное уважение вызывают у меня люди, свободно чувствующие себя и в искусстве театра, и в искусстве кинематографа. К сожалению, их немного. Мы знаем случаи, когда крупные кинорежиссеры терпели серьезные неудачи при попытке осуществления театральной постановки. Мне приходят на память и крупные актеры театра, не сумевшие ярко выразить себя на экране.

Я преисполнен глубокого уважения к Сергею Аполлинариевичу Герасимову, человеку уникальной разносторонности. Являясь превосходным режиссером и театра и кино, он обладает незаурядным драматургическим дарованием. Работы Сергея Аполлинариевича на сцене Театра имени Евг. Вахтангова вошли в историю нашего театра как яркие страницы, и до сих пор артисты старшего поколения с удовольствием вспоминают о тех далеких временах.

Еще до войны Борис Захава ставил пьесу Герасимова «Учитель», где в центральных ролях выступали Борис Бабочкин и Николай Плотников. Вахтанговцы как бы состязались с кинофильмом «Учитель», который одновременно с нашим спектаклем выходил на экраны в постановке автора. Трудно сказать, кто вышел победителем. Пользуясь спортивной терминологией, можно сказать — матч закончился вничью, но лучшим игроком в обеих командах был Сергей Герасимов.

Уже после войны Сергей Аполлинариевич осуществил у нас постановку «Седая девушка», где Галина Пашкова сыграла одну из лучших своих ролей, а режиссерская работа С. Герасимова органически вписалась в ряд лучших спектаклей вахтанговского театра.

Я как театральный режиссер внимательно присматриваюсь к творчеству таких мастеров кино, как Г. Чухрай, С. Ростоцкий, Н. Михалков. Мне кажется, было бы очень интересно, если бы эти мастера попробовали свои силы на сценических подмостках. Чтобы не быть голословным, скажу, что я пригласил Никиту Михалкова, как бывшего студента щукинской школы-студии, в качестве режиссера-постановщика в Вахтанговский театр. Он встретится в работе на нашей сцене с артистами Михаилом Ульяновым и Ириной Купченко, которым предстоит сыграть в пьесе С. Прокофьевой «Беседа без свидетелей».

Я люблю изящество и ироничность Э. Брагинского и Э. Рязанова. Мне досадно, что наши предварительные переговоры о совместном сотрудничестве так и остались предварительными переговорами, но всегда буду рад приветствовать талантливых комедиографов в стенах Вахтанговского театра, тем более что пьесу Брагинского «Встречи на дорогах» я ставил в Московском театре имени К. С. Станиславского и меня связывает с талантливым драматургом двадцатилетняя дружба.

Мы, вахтанговцы, чрезвычайно высоко ценим творчество Михаила Ромма. Мы всегда восторженно принимали его у себя в гостях и буквально заслушивались воспоминаниями Ромма

о Щукине. При определенной гражданской направленности, четкости идейного замысла и ясности композиции Ромм обладал, несомненно, и театральным мышлением, которое органично проявлялось в его кинематографических произведениях. И поэтому творчество Михаила Ромма особенно дорого вахтанговцам.

Сейчас, встречаясь с талантливыми артистами Театра киноактера, куда меня пригласили поставить «Без вины виноватые» с Ниной Алисовой в главной роли, я задумал осуществить классическую пьесу Островского, как это ни странно, именно кинематографическими приемами. Мне хочется, чтобы это был спектакль именно Театра киноактера. И деление великой пьесы на эпизоды мне кажется закономерным и естественным. Я не буду рассказывать о моем замысле. Это преждевременно. Но попробовать использовать принципы современного кинематографа при решении классической пьесы — такая задача чрезвычайно увлекает меня.

На репетиции один актер спросил меня, в чем я вижу недостатки современных фильмов.

— В потере ритма, — ответил я. — В игнорировании драматического напряжения, в расплывчатости диалогов, в вялости сюжета. Короче говоря, в отсутствии страсти и темперамента.

Я не могу больше смотреть, как герой долго поднимается по лестнице, потом долго ищет ключ, потом зажигает свет, потом вздыхает, потом подходит к окну и смотрит в темноту, потом отходит от окна и задумывается и т. д., и т. п. — до бесконечности! Есть сценарии, которые можно прочесть максимум за полчаса, но режиссер делает из них многосерийный кинофильм!

Растянутость, тягучая занудливость абсолютно неритмичного кинозрелища — это то, что я называю «пыткой временем». Клянусь, что, если бы мы поставили такую сцену в театре, зритель начал бы кричать: «Быстрее!», «Не слышно!», «Громче!» Кинорежиссеры, к сожалению, не слышат того, что говорят, выходя из зала, зрители.

Затянутость рождает неприязнь к актерам и режиссеру точно такую же, какую вызывает футболист, который выбрасывает мяч на аут, стремясь затянуть время. Странно, парадоксально: кино, оплодотворившее когда-то театр новыми ритмами, во многом утратило эту свою привилегию: увлекать зрителя, держать его в напряжении, максимально «наэлектризовывать» зрительный зал!

Завершая разговор, я хочу ответить на один вопрос, который чаще других задают мне на пресс-конференциях, который наиболее часто встречается в письмах.

Как я отношусь к тому, что большинство актеров нашего театра снимается в кино, не раздражает ли меня, что Театр имени Евг. Вахтангова превратился во «вторую студию» «Мосфильма»?

Я лично радуюсь, что вахтанговские актеры много снимаются в кино. Киносла́ва приносит определенный успех и театрам, в которых они работают, создают дополнительный зрительский интерес, ибо вполне естественно желание советского человека посмотреть, как его любимый киноартист — живой — играет на сцене. Я не могу скрыть, что искусство театра ближе моему сердцу, но наряду с другими искусствами я высоко ценю современных кинорежиссеров и артистов и глубоко убежден, что профессиональный артист театра, вернувшись с киноплощадки и закончив киносъемки, возвращается в родной дом обогащенным. Это происходит, с одной стороны, от встречи и общения с киногруппой, а с другой — от непосредственного столкновения с жизнью, отъездов в другие города, знакомства с колхозниками, рабочими, моряками — иначе говоря, с внедрением в жизнь людей других профессий.

Я с удовольствием и гордостью вспоминаю наших ветеранов — Н. Гриценко и Н. Плотникова, надолго завоевавших киноэкран, я с интересом смотрю киноработы М. Ульянова, Ю. Яковлева, Ю. Борисовой, В. Ланового, В. Шалевича, И. Купченко, Л. Максаковой, Н. Руслановой и многих других наших актеров.

По-моему, ханжество — не отпускать того или иного актера для работы в кино, мотивируя свой отказ тем, что, дескать, работа в театре более нужная, важная и т. д. Ведь слава Л. Целиковской — это не только слава нашего кино, но слава театра, вырастившего актрису.

Я радуюсь, что традиция старшего поколения наших актеров поддержана молодыми — М. Переладовой, И. Дымченко, Е. Карельских.

Вахтанговцы в кино — это тема специального разговора.

И, наконец, последнее. Многое связывает кино и театр. История взаимообогащения двух искусств и их плодотворное сотрудничество насчитывает не один десяток лет. Я верю, что дальнейшее развитие кино и театра невозможно в условиях все еще нет-нет да возникающей их взаимной неприязни.

И еще я верю, что в самом ближайшем будущем возникнет некое синтетическое зрелище, вобравшее в себя все лучшее, что накопило каждое из этих великих искусств.

Вячеслав Спесивцев

Кино и театр устремляются сегодня навстречу друг другу — для меня это очевидно. Художественный ракурс, избираемый авторами для образного постижения того или иного жизненного материала, определяет в конечном итоге возможность, при всех поправках на специфичность различных эстетических систем, поиска на параллельных направлениях, часто сближающихся, а порой и просто сливающихся в общее русло.

Наше время с его напряженным ритмом, с его сверхбыстрыми скоростями, которые характеризуют не только сегодняшнее развитие техники, но и образ жизни, к сожалению, нередко побуждает нас, стремящихся все успеть, быть на уровне требований века, довольствоваться поверхностным восприятием различных явлений, необязательными формами в общении с окружающими, принимать некий суетный стиль поведения, в котором вместо слов — междометия, вместо истины — полуправда, вместо пристального заинтересованного всматривания — беглый взгляд.

Но чем серьезнее угроза духовному миру человека, тем активнее искусство осуществляет свое естественное призвание — защитника духовной жизни, ревностного охранителя глубинных, внутренне содержательных форм ее проявления.

В этом смысле произведения ленинской темы обнаруживают особую свою актуальность.

Я с неизменным вниманием слежу за фильмами о Ленине, которые ставит Сергей Иосифович Юткевич по сценариям Евгения Иосифовича Габриловича. «Ленин в Польше», а вот

теперь «Ленин в Париже» — на мой взгляд, картины необычайно современные и еще не до конца оцененные. Да, для всех очевидно их огромное значение с точки зрения оригинальной, смелой художественной трактовки истории, биографии Владимира Ильича, но есть у этих работ и еще одно не менее существенное достоинство. Избирая сверхкрупный план в исследовании образа вождя, стремясь достичь максимального сближения с его богатейшим внутренним миром, авторы активно вторгаются в область живого, непосредственного духовного опыта зрителей. На первый взгляд, в центре фильмов Юткевича не самые острые, не самые драматичные моменты в жизни Ильича, но это намеренно выбранные авторами короткие мгновения передышек, островки вынужденных теми или иными объективными обстоятельствами пауз. Лишенные внешней динамики, эти «пау-

зы» в жизни Ленина пронизаны высочайшим напряжением мысли, о чем проникновенно и рассказывают фильмы. Мы становимся как бы свидетелями мощного непрекращающегося процесса интеллектуального накопления, выдвигающего перед современным человеком уникальный пример наполненной внутренней жизни.

При этом личностная, доверительная, почти интимная интонация, которую с удивительной интеллигентностью и тактом выдерживает режиссер и которая художественно оправдана самим характером исследуемого материала, снимает ту сверхдистанцию, что столь часто в произведениях о Ленине отделяет от нас его образ. Уважение, преклонение перед титанической фигурой гениального мыслителя и революционера определяются для Юткевича не внешними формами выражения пиетета, а мерой искренности и серьезности в диалоге через время с Лениным-человеком, участниками которого, по счастью, становимся и мы, зрители.

К сегодняшним достижениям в развитии ленинской темы кинематограф пришел не сразу. Были картины М. Донского, была картина Л. Кулиджанова по повести Эм. Казакевича «Синяя тетрадь». Все это тоже вехи на пути приближения к естественному, живому контакту с Лениным, который возникает у зрителя благодаря такой картине, как «Ленин в Париже». Если же обратиться теперь к театру, то мы увидим неоспоримое сходство: скажем, уже в пьесе А. Штейна «Между ливнями» театр вступил на тот путь в освоении ленинской темы, который вывел сегодня сценическое искусство к замечательному спектаклю М. Захарова по пьесе М. Шатрова «Синие кони на красной траве», где оказалось возможным прямое общение зала с ленинской мыслью.

«Ленин в Париже», «Синие кони на красной траве» — вот произведения, в которых в решении ленинской темы конкретизируется сегодня тенденция сближения кино и театра, обнаруживается общность их идейно-художественных интересов. Не случайно поэтому как у Юткевича, так и у Захарова легко увидеть уже не только кинематографические и театральные образные формы, но и приметы синтетического кинотеатрального мышления.

Работая над воплощением ленинской темы в спектакле нашего молодежного театра «Коммуна номер раз», я и сам имел возможность убедиться в том, что, оказываясь сейчас перед решением значительных, основополагающих для советского искусства задач, невольно начинаешь задумываться о каких-то новых, еще во многом неясных, неизведанных глобальных формах художественной выразительности, соединяющих эстетику кино и эстетику театра. В этом смысле очень важным для нас опытом стал спектакль, посвященный молодым годам Ф. Э. Дзержинского, — «Поезд», действие которого происходит в вагоне настоящей, следующей по обычному своему маршруту электрички и на тех реальных, чисто «кинематографических» просторах, которые открываются за вагонным окном. И вместе с тем — это театр.

Когда-то М. И. Ромм говорил о гибели театра и торжестве кинематографа. Мечты Ромма были плоть от плоти своего времени, и пусть они не сбылись, но они были оправданы этим временем и потому конструктивны, созидательны, во многом помогли не только развитию кино, но и, если хотите, развитию театра тоже.

Если же попытаться помечтать сегодня, то в недалеком будущем я предвижу слияние кино и театра в грандиозное зрелищное искусство кинотеатра. Думаю, что лишь с непривычки, на первый взгляд такая перспектива может показаться невероятной. Но если еще раз взвесить мысленно то, что сближает, и то, что разделяет театр с кинематографом, такой ли уж невероятной она покажется!

Говорят, что кино менее условно, чем театр, но не условно ли само это утверждение? По мне, так куда проще доказать условность кинематографа. В театре люди на сцене, утварь, мебель и т. д. — все это объективная реальность: люди — это живые люди. А в кино? Люди, двигающиеся по экрану, — не более чем иллюзия, обман: никаких людей на самом деле нет, а есть лишь пленка, движущаяся через кинопроектор.

Мера условности связана, на мой взгляд, не с видом искусства как таковым, а лишь с кон-

кретно избранным авторами способом художественного преломления реальности. Поэтому кино может быть порой гораздо более условным, чем театр, а театр, в свою очередь, гораздо условнее кино.

Еще более сомнительны для меня различия, выявляемые на уровне организации творческого процесса. Говорят, что в кино нет порядка — суматоха, неразбериха, нетворческая обстановка. Но, простите, при чем же здесь кино? Организуйте работу на площадке как следует, и не будет никакой неразберихи. К тому же, если вспомнить, что порой происходит за кулисами театра во время спектакля, то вот это действительно «кино», увидев которое можно раз и навсегда избавиться от охоты сравнивать театр с кинематографом по части наличия или отсутствия творческой атмосферы.

Гораздо более существенно различие во времени постижения характера у театрального и киноактера. Но и это различие не есть органика искусства. Все зависит от конкретных людей. Вот Н. Михалков, например, в своей съемочной группе последовательно культивирует театральную систему овладения образом, и это дает блестящий результат на экране. Уверен, что в той или иной форме период творческого накопления проходят актеры и у таких признанных мастеров кинорежиссуры, как А. Тарковский или Ф. Феллини.

Кстати, о режиссуре. Сейчас режиссер театра в кино и режиссер кино в театре — это лишь единичные, горячо обсуждаемые случаи, своего рода героические вылазки, ибо, еще даже не видя того, что сделал известный постановщик в новой для него творческой сфере, специалисты скептически посмеиваются: мол, лезет не в свое дело. Это неправильно. У М. Захарова, ставит он в театре или в кино, получается всегда талантливо. Другое дело, что серьезных, настоящих удач в театре у него пока больше. Но именно «пока», потому что будь у Захарова возможность ставить в кино так же часто, как в театре, баланс удач был бы выравнен. В свое время многие обрушились на Тарковского, поставившего на сцене «Гамлета»: «Это не театр, это дилетантство». Да нет же, «Гамлет» Тарковского — это принципиальная удача, просто мы такого на сцене еще не видели.

Мой опыт общения с кинематографом пока, к сожалению, не богат. Я экранизировал для телевидения пьесу А. Штейна «Версия» и совсем недавно закончил работу над фильмом «Безумству храбрых поем мы песню». Но уже и это первое сближение с кинематографом доказало мне, что профессия режиссера — занимаюсь я театром или кино — остается профессией режиссера.

Естественно, мне было непросто привыкнуть к новым условиям работы, но так же или даже менее сложно, чем если бы я взялся за постановку, скажем, эстрадной программы или оперы на сцене. Во всяком случае у меня не было ощущения, что я занимаюсь принципиально другим искусством.

Мне вообще кажется, что нет двух разных профессий — режиссер кино и режиссер театра. Точно так же, как нет разных профессий — режиссер драматического театра, режиссер балета, режиссер оперы, режиссер массовых представлений. Все это одна профессия — р е ж и с с у р а, имеющая лишь несколько специализаций. Для режиссера-мастера нет непреодолимой черты между кино и балетом, между драмой и оперой. С. Эйзенштейн, кстати, с успехом ставил оперу, и не сомневаюсь, что такие замечательные оперные режиссеры, как Борис Покровский, могли бы, будь у них охота и возможность, превосходно работать в кино, открывая какие-то новые, яркие кинотеатральные формы. Режиссер — профессия универсальная, и качество режиссерской работы в той или иной области зависит не столько от характера специализации, сколько от уровня мастерства. А основа режиссерского мастерства определяется самим происхождением профессии.

Режиссура родилась и организационно оформилась окончательно в начале нашего столетия. И рождение это было связано прежде всего с необычайно быстрым ростом зрительских запросов: люди стали проявлять особый интерес к точке зрения, к трактовке. Появился тот высокоразвитый зритель, который стал приходить на «Гамлета», имея собственное представление

о том, каким должен быть Гамлет. Появился зритель, для которого зрелищный момент уступил право первенства интеллектуальному, интересу к авторской концепции. Сегодня ширится аудитория у фильмов А. Тарковского. Немало зрителей, и это не кучка снобов, для которых «Репетиция оркестра» Ф. Феллини — произведение близкое и понятное.

Естественно, зрительская аудитория, и особенно в кино, требует дифференцированного подхода, но я говорю об общей тенденции, о необычайно быстром расширении зрительского кругозора. И это необходимо учитывать режиссеру. Прежде всего режиссеру. Его профессия — в театре или в кино — т о л к о в а т ь, интерпретировать, и его взгляд, предложенный им идейно-художественный ракурс темы должен опережать, вести за собой зрителя, который в противном случае и, к сожалению, с этим часто приходится сталкиваться, скажет: «Зачем нужен этот режиссер, так поставить могу и я, даже лучше» — и будет прав. Ремесленничество, владение некоторой суммой приемов, пусть они хоть тысячу раз будут соответствовать специфике кино или театра, не делают сегодня режиссуры. Позиция, взгляд на мир — вот чего ждет зритель от постановщика, вне зависимости от того, какими средствами выразительности он пользуется. И если позиция есть, то пусть даже ползала в раздражении уйдет, не приемля именно позицию, ракурс, все равно мы будем иметь дело с явлением р е ж и с с у р ы.

Сейчас часто приходится слышать упреки режиссерам в диктаторстве, мол, вся власть в их руках — не продохнешь. Но так ли это на самом деле? Действительно, в силу своего профессионального положения режиссер определяет конечный результат в наибольшей мере, но разве это повод для конфликтов на уровне искусства? Берусь утверждать, что в 99 процентах случаев конфликт режиссера и актера — это конфликт роста: актер не может соответствовать режиссуре или же наоборот. Поверьте, что когда и режиссер, и актер — мыслители, конфликт практически невозможен.

Да, сегодня не только режиссер, но и актер должен быть мыслителем. Появляется актер на сцене или на экране, это опять же вопрос второстепенный — важно, с чем он приходит к зрителю, что у него за душой. Именно это сейчас определяет класс актера, его способность к мастерскому выявлению сути образа. И именно актера-мыслителя, которому есть что сказать, мы называем хорошим. А хороший актер — он и в театре, и в кино хороший. Возьмите М. Ульянова, Н. Губенко, М. Неёлову, Н. Гундареву. Кто они — артисты театра? Артисты кино? Они просто хорошие артисты, замечательные артисты. И когда мне приходится сегодня задумываться о воспитании современного актера, то я неизменно прихожу к выводу, что актера нужно учить не тому, что в кино надо говорить тихо, а в театре — громко. Это он и сам поймет, как только начнет заниматься практикой. Надо учить быть личностью. Это куда сложнее, но это необходимо, без личностного отношения к миру не может быть позиции, взгляда, которого так ждет зритель. Есть системы тренировки для развития пластики, для развития дикции. Теперь же будущему актеру жизненно нужна система, способная развить душу. И чем раньше мы начнем воспитывать такого актера, тем лучше. (Мы восхищаемся: «Ах, Каратыгин!» Но ведь его с семи лет учили.) И если говорить о том, как же конкретно учить быть личностью, то, я думаю, начинать нужно с пробуждения интереса к искусству проблемному, гражданственному. Начинающий актер должен исключить для себя саму возможность — с т о р о н и т ь с я т е м. А такие, которые не любят браться за т е м ы, то есть за искусство направленное, прицельное, социально и политически определенное, к сожалению, есть не только среди актеров — это серьезная проблема и опасность. Примером же подлинной гражданственности для меня является Василий Макарович Шукшин, которого именно боль — социальная, общественная, — а не знание ремесла сделала большим художником.

Режиссер и актер работают в творческом содружестве, когда они могут открыть друг другу, а следовательно, и зрителю подлинные духовные глубины. А когда вместо глубин одни только выпуклости, то о них разбиваются даже самые прекрасные замыслы.

Нет, не знание специфики кино или театра рождает сегодня индивидуальности, а талант и умение выявлять в этих родственных, сближающихся сферах искусства личностное начало.

Возвращаясь теперь к мечте о синтетическом искусстве кинотеатра, хочу сказать, что в своем коллективе мы уже делаем попытку создания киногруппы, которая в будущем могла бы слиться с театральной труппой или, по крайней мере, предпринимать совместные творческие опыты. Что же касается воспитания ребят, то я давно уже стремлюсь к выявлению в них личностного творческого начала в общении с эстетикой кинотеатра — во всяком случае, с элементами этой зарождающейся эстетики.

Можно, конечно, вспомнить о том, что на пути сближения кино и театра стоит такое действительно серьезное препятствие, как разница в системе контакта. Контакт в театре сиюминутен, и каждое мгновение существования актера на сцене не может быть в неизменном виде воспроизведено вновь. Кинематограф, напротив, дает художественным образам фиксируемую, многократно воспроизводимую форму. Вечность театра растворена в секунде, секунда кинематографа запечатлена в вечности. Но и это принципиальное различие ни в коем случае не отчуждает искусства кино и театра друг от друга, не возводит между ними непреодолимого препятствия. Отчуждение могло возникнуть лишь в период самоопределения искусств, в период их взаимоотталкивания ради выявления своего собственного эстетического пафоса. Однако как только это самоопределение произошло, завершилось, как только кино и театр достигли полярных точек: мгновение — вечность, так тут же эти полюса обнаруживают склонность к взаимопритягиванию, к слиянию в некую, пока еще неведомую нам, лишь гипотетически вообразимую структуру.

Не знаю, как конкретно будет выглядеть произведение кинотеатра. Но вот недавно во время поездки в Чехословакию мне довелось быть на спектакле коллектива «Латерна Магика», где театральное представление вдруг переносится на экран и наоборот. Герои и предметы, которые только что находились на сцене, неожиданно оказываются включенными в кинематографическое действие. На этом построена масса парадоксальных и смешных коллизий. Пока это, конечно, аттракцион, но где гарантия, что через какой-нибудь десяток лет этот аттракцион не станет средством выражения сложных психологических сюжетов? Ведь никто же не мог предположить в ярмарочной забаве будущее великое искусство театра.

Мечты, предположения, фантазии? Не только. Кинотеатр — это почти реальность, которая просто еще не выкристаллизовалась в самостоятельное, независимое от других искусств качество. Так же, как и кинематограф, появившийся в зародыше, уже тогда, когда античный театр стал использовать естественные явления природы для создания эстетического эффекта, ждал XX века с его техническим бумом, чтобы продемонстрировать свои возможности.

Кино пронизывает сегодня театр — и драму, и балет, и оперу, и эстраду, — а театр пронизывает кинематограф, и это преддверие кинотеатра, ощутимо уже теперь. Что будет представлять собой объемный кинематограф с его трехмерным пространством, если не кинотеатр? И что представляют уже сейчас выкадрованные руки в «10 днях, которые потрясли мир» Любимова или взятые «крупным планом» ноги актеров в спектакле «Гарольд и Мод» Ж.-Л. Барро, если не предвосхищение кинотеатра? Я и сам уже нередко ловлю себя на кинотеатральном мышлении. Я думаю о том, как ярко, как театрально мог бы прозвучать на сцене такой хрестоматийный для определения кинопоэтики образ, как знаменитый эйзенштейновский троп из «Октября» — пресспапье, превращающееся в танк.

Но как сделать это в театре — над этим я долго мучаюсь и вдруг понимаю, что думаю уже о кинотеатре.

У меня нет сомнений, что эстетическая реальность кинотеатра ждет нас не за горами, и потому, поверьте, это не пустая риторика, я предвижу время, когда Кайдановский, его работа в «Сталкере», придет в театр, а «Принцесса Турандот» Вахтангова найдет свой кинематограф.

Для кинотеатра потребуются режиссер и актер небывалые. Им предстоит освоить пространство, еще никем не изведанное. Но опять же, как и во времена раздельного существования кино и театра, им, этим художникам будущего, понадобится не только знание законов нового искусства, его специфики, но и, главное, понимание своего времени, его важнейших проблем, умение в них разбираться.

Валерий Фокин

«Крупный план», «общий план» — эти и другие кинотермины употребляются мною постоянно, причем я даже не задумываюсь об их происхождении, настолько они для меня органичны. Репетируя спектакль, я никогда не забочусь, чтобы вышло «как в кино» или, напротив, чтобы, не дай бог, не вышло «как в кино», — просто не думаю об этом. Но если задуматься, слегка копнуть, то станет совершенно ясным весьма значительное влияние кино на мою работу. Да мне и в голову не приходит скрывать, что я учился и учусь у великих мастеров кино (как и у мастеров театра), но учусь не приему, а скорее взгляду. Умению увидеть и выразить.

Вообще художника формирует весь окружающий его мир, в том числе и все мировое искусство: литература, музыка и т. д. И вряд ли найдется деятель театра, утверждающий, что он как художник сформирован только театром и только в театре, а если и найдется, то это будет чистейшее заблуждение (добросовестное или нет — другой разговор).

Один из последних моих спектаклей — «Мы не увидимся с тобой» по повести К. Симонова. Я не ставил перед собой задачи сделать некий теафильм, но если анализировать эту работу с кинематографической точки зрения, то аналогии будут прямые и неизбежные. Спектакль весь построен на крупных планах, чередовании планов; свободные переходы из настоящего в прошлое и обратно, оживающие воспоминания, повторение кратких, но очень важных и мучительных для героя сцен, которые он вновь и вновь как бы прокручивает в памяти, — все это, несомненно, арсенал кино, причем повторяю: намеренного киноподхода к решению спектакля у меня вовсе не было.

К кино я отношусь замечательно. Про себя делю его на две категории: настоящее и...

ну, скажем, «другое». «Другое» кино — это примерно то же самое, что детективчик, развлекательное чтиво. Можно отвлечься от забот, расслабиться... Оно, может, и нехорошо, да иногда очень нужно. Даже откровенно слабые, наивные, неумелые «другие» фильмы меня не злят, не раздражают (не всегда, во всяком случае). Я не кинокритик, мне не обязательно негодовать, можно и посмеяться. Ведь и «другое» кино бывает сделано блестяще, увлекательно, иногда даже трогательно — в общем, высокопрофессионально. Вот, скажем, американский боевик «Челюсти», про который кто-то хорошо сказал, что это фильм, вычисленный на ЭВМ, настолько точно рассчитано в нем воздействие на зрителя. Но когда смотришь настоящее кино, когда смотришь фильмы Панфилова, Тарковского, Михалкова или таких западных мастеров,

как Пазолини, Феллини, — испытываешь такой восторг, такое смятение, бурю чувств и во время фильма, и долго еще потом, что поневоле называешь такое кино Искусством с большой буквы...

А фильмы Иоселиани! Удивительный, печальный, тонкий и ироничный «Жил певчий дрозд», «Пастораль» с ее очаровывающим ритмом, музыкальной выстроенностью эпизодов, реплик, шумов — всех деталей... Весь фильм — музыка!

Мне и самому очень хочется снять фильм, тем более что первый шаг в этом направлении уже сделан, имею в виду пять снятых мною телеспектаклей, и хотя я понимаю, что это «невсамделишное» кино, но все же камера, пленка... Кино влечет меня не из пустого любопытства. Интересна и заманчива возможность кинокамерой, как своего рода микроскопом, исследовать не поступки, даже не мотивы поступков, а самое зарождение этих мотивов, то, что и в мимике еще не отразилось, а только забрезжило, шевельнулось в глазах героя. Короче говоря, я искал бы в кино, кроме всего остального, каких-то сверхкрупных планов, того, что в обычном театре практически недостижимо, того, зачем я в свое время ушел на малую сцену, того, чего я искал, работая в подвальчике со студийцами Олега Табакова. Приблизиться, вглядеться, добиться того особого чувства правды, которое возникает, когда актер и зритель смотрят друг на друга в упор, и для которого от актера требуются немыслимая точность и органичность. Что-то в этом смысле, как мне кажется, получалось у Е. Кореневой и К. Райкина в нашем спектакле по Достоевскому...

Но стоит начать мечтать о фильме, как волей-неволей начинает мучить противоречие, для меня пока неразрешимое. Попытаюсь, как смогу, объяснить, о чем речь.

Если позволить себе не то чтоб уж совсем легкомысленный, а так, слегка несерьезный тон, то можно сказать, что у театра и у кинематографа масса достоинств и один крупный недостаток. И что особенно ужасно — «недостаток» этот органичен, неизбежен и неотъемлем, более того, он в значительной мере обусловливает достоинства этих искусств. Прелесть театра в его незафиксированности, в том, что спектакль рождается на глазах у зрителя, и зритель видит не что-то когда-то сделанное, а становится свидетелем творческого процесса, происходящего здесь, сейчас, сию минуту. Но именно в этом и заложен «недостаток». Действительный процесс создания спектакля, момент откровения, момент результата, короче, репетиционный процесс отделен от зрителя значительным временем, иногда многими годами. И нет никакой надежды, что неизменно, каждый раз будет возникать на сцене счастливое «оно». В кино, напротив, режиссер и теоретически, и практически волен зафиксировать этот счастливый идеальный момент. И сколько бы лет ни шел потом фильм, зритель всегда увидит именно то и именно так, но — и вот тут «недостаток» кинематографа — он никогда не почувствует себя свидетелем, а, быть может, как раз за этим ощущением он и стремится в театр. Вот что всегда будет разделять театр и кино, и вот почему ни тому, ни другому не грозят гибелью взаимные успехи.

Кстати, на мой взгляд, популярность театра сейчас выше, чем у кино (не этим ли вызван сегодняшний интерес журнала к мнению театральных режиссеров о кино?). Впрочем, если это и заблуждение, то, поверьте, вполне добросовестное, хотя, возможно, и кастовое. Забавно, что кастовость иногда ведет и к объективности: не знаю, что напишут для журнала другие, но берусь предсказать, что, называя мастеров кино и запомнившиеся фильмы, театральные режиссеры будут удивительно единодушны, чего с ними не бывает, когда речь идет о мастерах собственного цеха.

Что до взаимообогащения наших искусств, то оно происходит ежеминутно и повсеместно. Эфрос снимает фильмы, Висконти ставил Чехова, даже Ромм, в запальчивости хоронивший театр, ставил спектакли — чего же больше?

Каждый из нас любит свое, и, думаю, почти

каждый в чем-то завидует другому. Я — завидую. Театр — коллективное творчество: актеры, осветители, радисты... и режиссеру отнюдь не просто ежедневно запускать эту махину, вернее, этот организм, сил уходит много, часто впустую. И я очень завидую кинорежиссеру, вспоминая слова своего друга о том, какое это наслаждение — остаться в монтажной наедине с отснятым материалом и работать абсолютно без помех, чувствуя себя полным властелином. Наш «материал», увы, далеко не так покладист, об этом плакал еще Гордон Крэг. Но я, в отличие от него, не мечтаю о марионетках. Позавидовав часок кинорежиссеру, я прихожу туда, где мы вместе, где мы знаем, что любим, что ненавидим, где мы понимаем друг друга с полуслова и без кинопроб. И, судя по Никите Михалкову, создавшему удивительную постоянную группу единомышленников, кинорежиссеры тоже в чем-то завидуют нам.

Если же говорить о взаимоотталкивании, то вряд ли так уж разбредутся пути театра и кино. Но, несомненно, все дальше и дальше будут расходиться создатели настоящего искусства и производители «другого». Ибо в конечном счете главное для художника понять и решить, что он делает и зачем, а опыт, профессионализм и прочее — только средства для придания формы. Ярчайшее подтверждение этому дал мне последний фильм Пазолини — страшнейшее из всех обвинений фашизму. В те редкие мгновения, когда экран позволял перевести дух, я краем глаза поглядывал на сидевших рядом парижских подростков. Наглые, гогочущие, курящие, сидевшие задрав ноги, они минут через пятнадцать-двадцать присмирели, а еще спустя какое-то время я увидел, как один из них, отвернувшись, чтобы не заметили дружки, обшлагом кожаной куртки мазнул по щеке. Какую же страсть и мощь вложил художник в свой фильм, что заставил сопереживать такую все видавшую аудиторию. Никакие красивости, никакая «лепнина» на это не способны. Только искусство. И стремление именно к таким победам — вот достойная цель и для кино, и для театра.

Леонид Хейфец

Вековая культура сцены вбирает в себя опыт молодого кино. В этом вечное бессмертие и сила театра.

Кинематограф ворвался в театр. Пространственной и временной свободой, ритмом, монтажом звуковым и пластическим, документом, цветом, хроникой, внутренним монологом, теми подробностями актерской игры, которые возможны только на экране.

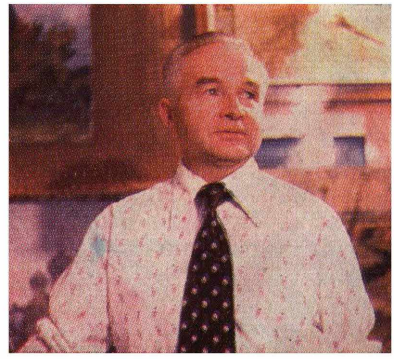
Возможна ли сегодня постановка Шекспира без учета опыта кино? Нет! Немирович-Данченко мучился в конце 40-х годов, мечтал о Шекспире: беспрерывность, беспрерывность... Как медленно движется круг! Как медленно! Сейчас его мучения — в этих пределах — нам непонятны.

Да, кино воздействовало на театр. Сильно. Мощно.

Театр — всегда слово. Но сегодня театр все чаще поражает напряженностью молчания — тем, что заложено между текстом, паузой, пластикой...

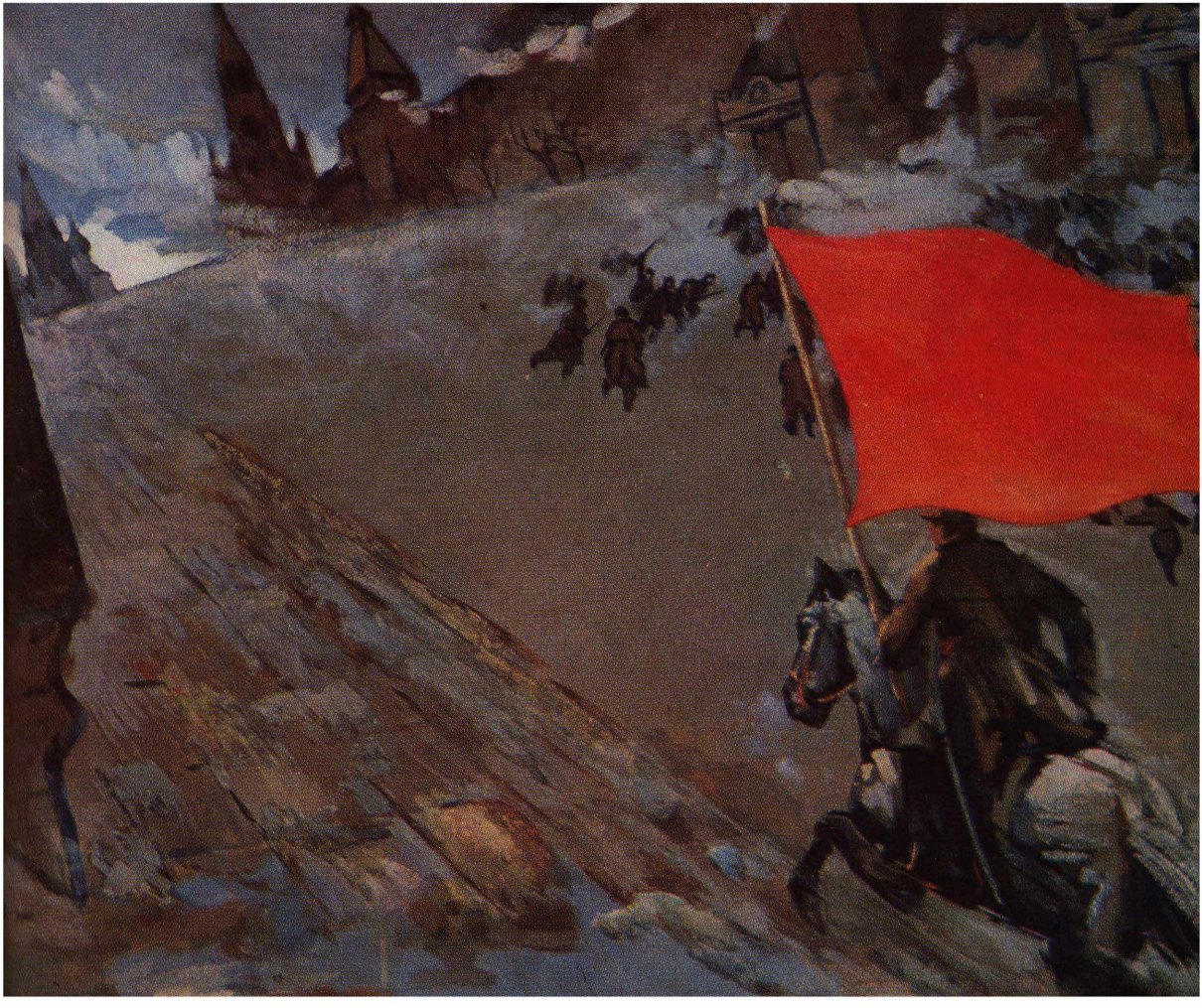
А бессловесный «Голый остров» до сих пор кричит, стонет, шепчет...

В конце 60-х годов я поставил на сцене ЦТСА «Тайное общество» — сценарий Г. Шпаликова и И. Маневича. В те годы опыт постановки сценариев на сцене без переделки их в пьесу был еще невелик. Чаще бывало наоборот: пьесы переделывали в сценарии. Я же взял произведение для кино. Киносценарий. Это породило проблемы, которые решались мной лично впервые. Полетели вверх тормашками все привычные навыки работы. Время кино и время театра столкнулись и — вызвали к жизни новое театральное время и пространство, где десятки мест действия и десятки эпизодов должны были сменить друг друга или существовать одновременно, или наплывать один на другой. И т. д. и т. п. В общем, все должно было быть, как в кино. И все, как у Шекспира 400 лет назад. Ведь у него в пьесах тоже десятки эпизодов, и все они плотно вдвинуты один в другой. Условный мир театра и безусловный язык кино причуд-



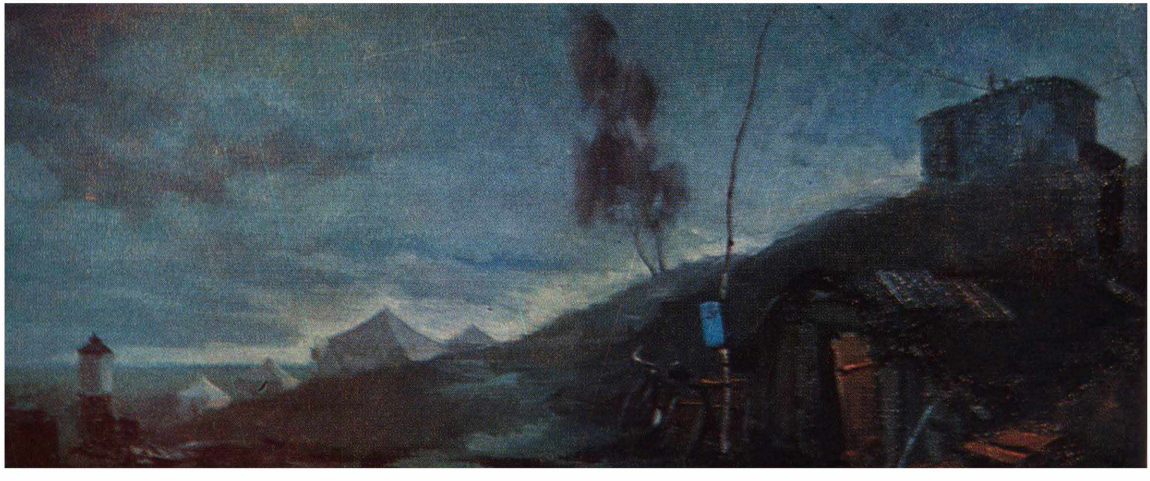
Геннадий Мясников

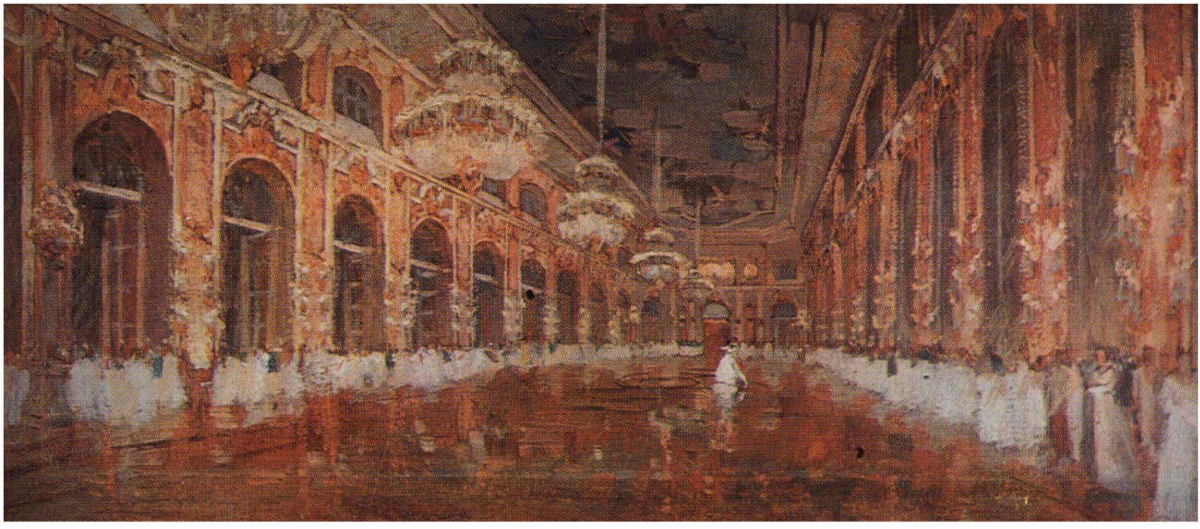
«Коммунист»



«Первый эшелон»

«Вихри враждебные»





«Война и мир»

«Странная женщина»

«Гусарская баллада»

«Дмитрий Донской»

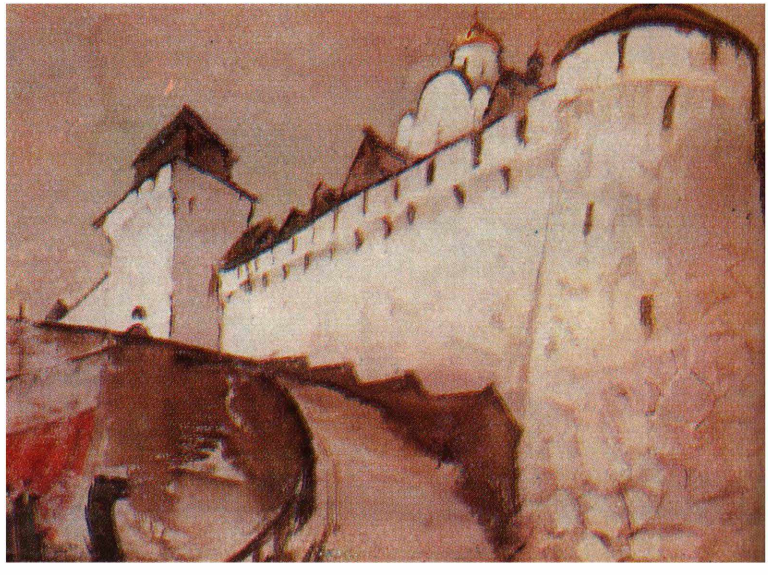


Фото Б. Головченко

ливо переплелись, открывая какие-то далекие возможности.

В то время такое решение спектакля вызывало непонимание. К тому же особая лирическая шпаликовская интонация вошла в противоречие с большим залом ЦТСА, и это создало для любимого всеми нами — я имею в виду участников — спектакля тяжелую

судьбу. Но опыт этот не прошел для меня бесследно. Он отозвался потом во многих других моих работах.

Я не теоретик. И потому, чтобы прояснить свою мысль, рассказал о примере своего собственного пересечения с кино. Но, думаю, все же дело в конечном счете не в специфике киносредств, воздействующих на театр, а в том сложном, неуловимом интимном процессе, который возникает в тебе, когда ты смотришь хороший фильм. Такой фильм — всегда событие в нашей жизни.

Я очень люблю кино. Не представляю себя и своей профессиональной работы в театре без целого ряда фильмов. И ненавижу кино. Слишком велик процент поверхностности и непрофессиональности в фильмах, заполняющих экраны.

Когда-то я мог написать большой список имен моих любимых режиссеров. С годами круг их сузился. Это как в жизни, в дружбе и в любви...

Сейчас — Тарковский, Иоселиани, Норштейн...

Мне дороги драматическая напряженность мысли первого, его уникальная пластичность, поразительная нежность и подробная неторопливость в рассказе о жизни, трепетная честность второго, трагическая сила в мультипликациях третьего.

О мультипликации особо. Огромный рывок делает она сейчас. Сдается, что в мультипликации собралось много талантливых людей. Это радует.

Очень жалко, что так долго не снимает Хуциев. И редко снимает Эсадзе. Вообще, простои некоторых режиссеров и актеров, как и, наоборот, «прессинг по всему полю» других, — огромный урон для нашего кино и для зрителей.

Мне интересны сорокалетние: Герман, Н. Михалков, Рубинчик, Соловьев. И помоложе, например, Итыгилов.

Какой же из поставленных этими режиссерами фильмов произвел на меня самое сильное впечатление? «Двадцать дней без войны» А. Германа и «Встреча» А. Итыгилова. И актерские работы в этих фильмах: А. Петренко, Л. Ахеджаковой, С. Любшина и особенно Н. Руслановой, игру которой во «Встрече» считаю выдающейся. Особый интерес и чувство благодарности — артисту С. Шакурову, его мироощущение мне близко и дорого.

Что же касается будущих взаимоотношений театра и кино, то, думаю, будет все. Будет взаимность и будут разводы. Прогнозы — дело зряшное. Все будет происходить неожиданно, как... в кино. Кто мог предположить в период неореализма появление Феллини? Или в период «Баллады о солдате» возможность такой картины, как «Андрей Рублев» Тарковского? Рождается Мастер, и все летит, извините за жаргон, вверх тормашками. Что же касается нас, я имею в виду театральных и кинорежиссеров, то куда же мы теперь денемся друг от друга?..

Павел Хомский

Еще пятнадцать-двадцать лет назад крупные деятели кинематографа, резко противопоставляя кино и театр, говорили о видимой беспомощности и близкой гибели последнего. Сегодня уже мало кто решится на подобное утверждение. Ясно, что разговор будет гораздо плодотворнее, когда речь идет о взаимовлиянии театра и кино.

Каждый вид искусства имеет свою специфику. Говорят, что кино менее условно, чем театр, и в этом его преимущество. Однако кино есть не более чем бегущие по полотну экрана картинки. Мы же не сетуем, что в кино перед нами не ходят живые люди, так стоит ли сожалеть, что в театре не растут живые деревья и не летают птицы? У театра свои условности и возможности, у кино — свои. Разумеется, одно из достоинств кино — то, что оно может показать зрителю в единицу времени значительно больше различных ситуаций и образных единиц, чем театр. В кино также можно строить сюжет по принципу подбора случайных ситуаций, что больше соответствует реальному течению жизни. Кроме того, с целью достижения правдоподобия кино может обращаться к съемкам живой природы, натурального быта, то есть использовать фактуру самой действительности.

И все же это не более чем правдоподобие. То, что кинореальность отличается от реальности жизни, могут не замечать разве что киноманы, для которых, вероятно, и жизнь — это тоже кинореальность.

Я как режиссер театральный не испытываю особой зависти к режиссерам кино. Хотя, несомненно, возможностей добиться в итоге ясности собственной мысли, не нарушив при этом живой, спонтанный процесс актерского творчества, у режиссера кино больше, так как фильм окончательно выстраивается им в монтажной при помощи ножниц. В театре, независимо от того, насколько я посвящаю актера в свой замысел (а это иногда даже рискованно, так как актер может начать играть, слепо следуя за режиссером), моя мысль находится у актера «в руках», и отрезать то ненужное, что он вдруг начнет привносить в роль по ходу спектакля, я уже не властен. Другое дело, когда актер, проникнувшись режиссерской задачей, вдруг начинает импровизировать, обогащая эту задачу, — вот тогда-то и возникает подлинное сотворчество, самая большая радость для режиссера. Именно так мы работаем в спектакле «Братья Карамазовы» с Георгием Тараторкиным, играющим роль Ивана. И я стараюсь не пропускать ни одного спектакля, наблюдая каждый раз все новые приближения актера к глубинам романа Достоевского.

Вообще, импровизационное существование актера театра может иметь различные формы. Например, знаменитые импровизации актеров в «Принцессе Турандот» носили скорее игровой, чем психологический характер. В импровизировании поведения на уровне бытовом, поведения, где эмоции нечасто вырываются наружу, от актера требуется совсем иное качество работы. А импровизация поведения в общении с партнером является просто непреложным условием сценической жизни — в противном случае просачивается та самая маленькая правда, точнее, подобие правды, кото-

рую, кстати, мы нередко видим и в кино. В этом смысле в задачах у кино- и у театральных режиссеров нет большой разницы. И там, и там жизненная правда будет достигнута только в том случае, если актер возвысится над поверхностным изложением текста — будет ли при этом использован гротеск или психологизм — и выйдет на уровень творческой, художественной свободы.

Если сейчас посмотреть фильмы 30—40-х годов, то поневоле обратишь внимание на театральную спрессованность действия в большинстве из них. В современных фильмах намного больше воздуха, пауз, кинокамера все чаще смотрит не в упор на человека, анализируя его состояние и поведение, а становится как бы глазами этого человека, наблюдающего мир. Настроение человека раскрывается все чаще не только впрямую — крупным планом, но и опосредованно, через наблюдение за объектами, окружающими человека. Может быть, именно поэтому не так давно почти полностью вырвавшись на уровень независимости от законов театра, кинематограф поторопился заявить о гибели своего могучего старшего брата.

А ведь театр еще в начале века предпринимал замечательные по силе и убедительности попытки разорвать цепи присущих ему условностей и выйти на простор не только мысли и эмоций, но жизни в самом широком смысле. Знаменитые «сверчки» Станиславского в спектаклях МХТ, колышущиеся занавески, достоверно воссозданная реальность звука и света и были такими попытками. Но все это воспринималось бы как эстетство, если бы не преломлялось, не оживлялось великолепными актерами МХТ.

Современный театр, к сожалению, слишком часто держит сознание зрителя в рамках жестких условностей. Не исключая и тех случаев, когда делаются попытки достовернейшего воссоздания в декорациях окружающей природы. Так, например, в спектакле театра «Современник» «Не стреляйте в белых лебедей» зритель видит на сцене пруд с натуральной водой; в пруду купаются дети, на пригорках лежит настоящий мох, из динамика звучат передачи одной из программ радио. Но когда эти декорации не оправдываются столь же достоверной игрой актеров, то возникает ощущение некоего обмана со стороны театра. В том смысле, что с помощью реалий, заимствованных у природы, нас пытаются убедить в достоверности существования тех героев, которых во многом неточно и не в лучшем смысле театрально играют актеры.

В свое время, когда под влиянием нашего реалистического кинематографа театр активно обратился к простым, нетеатральным ситуациям, словно выхваченным из жизни, к документальной достоверности происходящего на сцене, наиболее ярким проявлением этого направления стал именно «Современник». Стремление к типажности, заимствованное прямо из кино, было по существу отказом от создания на сцене образа в его тогдашнем, достаточно условном, театральном понимании. Отсюда и родился принцип личной исповедальности, столь долго бывший, да и сейчас существующий в какой-то мере в театральной эстетике «Современника». В то время это было настолько ново и необычно, что произвело буквально революционный эффект. Но уже спустя не более полутора десятилетий работа актеров этого театра приобрела в наших глазах специфическую «театральность». И если вспомнить спектакли этого театра на протяжении всей истории его существования, то в большинстве из них декорации были весьма условны, и где-то внутренне такое оформление более соответствовало стилю работы актеров, чем натуралистическая имитация среды.

Роль сценографии, конечно, не исчерпывается в театре попытками реалистического воссоздания природы, быта или же созданием условного фона действия. Порой декорация обретает действенные права в прямом смысле слова. Так, например, любимовский занавес в «Гамлете» Театра на Таганке активно вступает в противоборство с действующими лицами спектакля. Словно живой, он мечется по сцене, диктуя условия мизансцен, разделяя актеров,

оттесняя их. Но все же нельзя забывать, что сам по себе этот кусок холста мертв и силу яркой метафоры в наших глазах занавес приобретает благодаря отношениям, в которые вступают с ним актеры, играющие в спектакле.

Думаю, что и с точки зрения актерского постижения характера кино и театр очень близки. Даже в насыщенных по режиссуре фильмах Андрея Тарковского обилие чисто постановочных приемов всегда сочетается с убедительным, точным, органичным поведением актеров. Думаю, именно поэтому актеры очень любят сниматься у этого режиссера. Правда, когда речь идет о театральной и кинорежиссуре низкого качества, то здесь в «поединке» с режиссером актер в более выгодном положении находится в театре, если, конечно, он самостоятельный художник, а не исполнитель, работающий по принципу «чего изволите?».

В театре актеру часто приходится самостоятельно решать более сложные художественные задачи, чем в кино. Но провести резкую грань между техникой игры актера в театре и на съемочной площадке я все-таки не могу. Здесь, на мой взгляд, все зависит от литературного материала и жанра. Часто и в кино допустима определенная доля театральной, игровой импровизации. Ведь недаром многие кинорежиссеры любят снимать актеров Театра имени Евг. Вахтангова, чья манера игры и в кино остается ярко театральной, но в то же время в условиях определенного жанра кажется нам естественной.

И в конце концов даже при ставшей притчей во языцех фрагментарности съемок в кинематографе актеру совсем нелишне знать перспективу развития роли, держать ее в сознании. Ведь при действительно творческой работе в кино типажного соответствия недостаточно. Нужно умение создавать образ, по существу очень близкий к театральному. В театре процесс работы над ролью тоже идет фрагментарно. Правда, в спектаклях эти фрагменты «склеивает» сам актер, а в кино — режиссер в монтажной.

Театр значительно более древний вид искусства, чем кино, но поиск новых возможностей и выразительных средств в театре не прекращается. Наоборот, в XX веке, особенно в первой трети, они значительно активизировались. Многое из того, что было найдено в этот период, переваривается и усваивается театром вплоть до наших дней. Однако новое время требует новых открытий. Кинематограф давно стал тем учеником, у которого учителю — театру — можно многому поучиться. И на современном этапе, в период сложный, кризисный для театра, именно кино может открыть для театральных исканий новые перспективы. Например, под влиянием кинематографа мы в театре начинаем свободнее относиться к понятию «реальность».

«Разомкнутое пространство» (термин режиссера Анатолия Васильева) [1], в котором сейчас все свободнее чувствует себя кинематограф, дает ему возможность охватить не только окружающую нас действительность, но и реальность человеческого воображения.

Вот, например, в фильме Феллини «Джульетта и духи» режиссером создано очень интересное, причудливое соединение реальности и фантастических видений Джульетты.

Героиня сидит на пляже, рядом играет девочка, чуть дальше другие дети, ходят какие-то люди. Меня поразило то, что эти люди вдруг каким-то естественным путем из кадра исчезают. Я даже не очень понял, когда и как это произошло — тут не было резкого монтажного стыка, но я ощутил физически, что как-то изменился воздух, изменилась атмосфера в кадре. Я до сих пор не представляю, каким образом Феллини этого сумел добиться, но совершенно ясно понял, что что-то происходит, и у меня возникло ощущение тревоги. Режиссер заставил меня сопереживать героине, которая почувствовала в этот момент нечто подобное. И тогда вдруг появилось это странное судно и кентавры; и, благодаря вот этому моменту тревоги, их появление показалось совершенно естественным. Они были реальны. И в этом

[1] См. его статью «Разомкнутое пространство действительности». — Искусство кино, 1981, № 4.

был ужас этой неожиданно возникшей из реальности фантазии воспаленного ума.

Но театр тоже далеко не использовал свой потенциал в этом направлении и наиболее богатые возможности открывают для него в этом смысле инсценировки художественной литературы. В нашем спектакле «Братья Карамазовы», например, одной из главных, принципиальных сцен является разговор Ивана с чертом. Не знаю, насколько нам это удалось, но там была попытка приблизиться к тому, что Достоевский называл «фантастическим реализмом».

Лет двадцать пять — тридцать назад новаторским введением в театре считалось свободное перемещение во времени, когда что-то происходит на сцене сейчас, а что-то в воспоминаниях героев. Сцена с чертом — плод галлюцинирующего сознания Ивана. И в наше время она воспринимается в театре вполне органично. Совмещать на сцене две реальности нам стало привычно. Поэтому, скажем, фильмы А. Тарковского получают большой резонанс именно в театральной среде. А это происходит далеко не с каждым даже очень крупным явлением искусства. Его картины интересны нам в плане нарушения повседневной бытовой реальности. Театр тоже имеет и возможности, и право, да и должен этим заниматься. Сейчас такая тенденция намечается в творчестве Анатолия Эфроса, который в последнее время много экспериментирует в этом направлении.

Поиск нитей, связывающих кино и театр, — дело на редкость плодотворное. Уверен, что, развиваясь, эти два вида искусства будут открывать друг для друга все новые горизонты.

Фирс Шишигин

Прежде всего мне хочется отметить могучую силу воздействия киноискусства на всю нашу жизнь, на нас самих. Пожалуй, сегодня не встретишь человека, не испытавшего на себе этого воздействия.

В моей жизни кинематограф сыграл особую роль. Ведь я был и остаюсь не просто кинозрителем. Кинематограф оказал огромное воздействие и на мой труд театрального режиссера, который во многом сродни киноискусству.

Кино и театр глубоко взаимосвязаны, и эта взаимосвязь определена исторически. В истории кино четко прослеживается тенденция избавления от театральности — от условности театра. Но избавление это шло не плавно, не

легко, а все время с преодолением бесчисленных трудностей. Ведь кинематограф одно время был отростком театра. В кино в основном работали театральные режиссеры и актеры.

Но вот эйзенштейновское творчество и его учение о монтаже окончательно дифференцировало способы и методы образного освоения действительности.

Театр и кино — это родственные, но различные художественные системы, каждая из которых обладает своей спецификой. У каждого из них своя условность, законы которой необходимо соблюдать, хотя они и не являются застывшими и неизменными. Сценический образ и образ кинематографический строятся поразному, средствами поэтики каждого из искусств. Но, несмотря на большое, принципиальное отличие, кинематограф, повторяю снова, все же оставил неизгладимый след на

всей моей долгой практике театрального режиссера.

Кино оказало на меня огромное влияние еще в пору Великого Немого. С появлением звука кинематограф приобрел еще больший вес и, пользуясь могучим оружием — словом, все более и заметнее стал проникать в искусство театра, уже не только испытывая на себе его влияние, но и сам воздействуя на него.

Я много лет проработал режиссером и с твердостью могу сказать, что влияние кинематографа на все искусство театра, конечно же, не обошло наш Ярославский драматический театр. Влияние это имело как позитивные, так и негативные стороны.

Я очень часто использовал в спектаклях то, что в кино называется крупным планом. Так, например, было, когда я ставил спектакль «Печорин», основанный на лермонтовском «Герое нашего времени». Необыкновенно трудно условно передать внутреннее психологическое состояние героя, зритель не всегда способен правильно воспринимать его поведение. Подчас бывает необходимо максимально приблизить героя к залу. Тогда эмоциональное восприятие спектакля улучшается. Ведь как в театре показать Печорина, особенно таким, каким он предстает перед нами в дневниковой части, как не укрупнением его лица, даже его глаз, передающих внутренние бури, постоянную душевную неудовлетворенность? Создавая спектакль, мы строили специальную площадку, благодаря которой могло происходить это приближенное общение актера с залом. Создавая образ Печорина, мы пользовались присущей только экрану быстрой сменой психологических состояний, ища контрастность в изображении персонажей. Да, заимствование монтажного принципа решения действия, в самом широком плане столь свойственного кино, во многом обогатило театр.

Но когда я размышляю над темой этого разговора, то, к сожалению, отчетливо выплывают на свет и некоторые негативные стороны взаимодействия театра с кинематографом.

Я всегда думал (и, надеюсь, так и поступал), что, заимствуя что-либо из того или иного вида искусства, никогда нельзя забывать как о специфике этого вида, так и того, которому служишь. К сожалению, не все придерживаются этого мнения. Я был не раз свидетелем того, как некоторые мои коллеги бездумно переносили в постановки целые куски, сцены из кинофильмов, построенных на том же сюжете, мотивируя сию «общность» общностью источника — литературы и истории. Да, источник общий, но еще и еще раз повторяю, искусства-то разные, и методы и приемы освоения реальной действительности тоже разные. Поэтому то, что хорошо в кино, может быть очень плохим в театре, и наоборот. Приведу такой пример. Много лет на сцене Воронежского драматического театра шел с большим успехом спектакль «Алексей Кольцов». Со временем мне предложили сделать из этого спектакля фильм. Но механический перенос спектакля на экран убивал в нем все то, что делало его произведением искусства. Я отказался от этой затеи. Но фильм был все же сделан, и, по-моему, это не лучший фильм нашего советского кино.

Вот пример другой. На разных театральных сценах шла пьеса Э. Брагинского и Э. Рязанова «Ирония судьбы» и шла довольно-таки незаметно. Но вот вдруг на экраны выходит фильм Брагинского — Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!» — и произведение обрело новое, яркое рождение! В чем причина столь шумного успеха фильма, который, безусловно, неоспоримо выше театральной пьесы по своим художественным достоинствам? Трудно ответить на этот вопрос: тут и некоторая переработка сценария, и талант режиссера, и, конечно, творческие находки актеров. Каков урок театру! Ведь пьеса имела все основания для того, чтобы стать хорошим театральным зрелищем. Значит, искусство режиссера проявляется еще и в том, что он, как никто другой, должен чувствовать ту грань, подчас тонкую, между двумя столь родственными, но все же разными искусствами.

Хотелось бы несколько слов сказать и о профессии актера, являющейся одним из связующих звеньев театрального и киноискусства.

Сегодня многие театральные актеры снимаются в кино. Я никогда в своем теат-

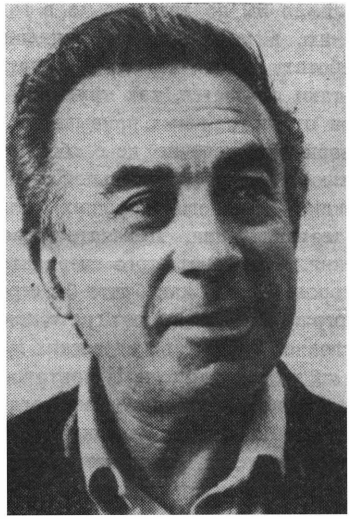
ре не протестовал против этого. И хотя работа в кино часто дурно сказывается на работе в театре: стремление к достоверности, к натуре, столь необходимое на съемочной площадке, начисто убивает условность театрального зрелища; актер, привыкший стоять перед камерой, иногда и в театре начинает «шептать», причем настолько, что нарушается восприятие спектакля, — я всегда радуюсь успеху тех актеров, которые, оставаясь верными театру, смело работают в кино. И здесь просто необходимо отметить воздействие кинематографа на весь творческий коллектив театра. Благодаря этому воздействию, у творческих работников обострился критерий правды. Вот и «обратная сторона медали». Благодаря кинематографу, искусство театра стало более свободным, раскрепостилось от многого рутинного, устаревшего. Под влиянием экрана театр стал более динамичным, обогатил свои ритмы. Значительным было и остается влияние кино на театр в области декорационного решения, не случайно многие художники работают одновременно и в театре, и в кино. Острее, экспрессивнее стал язык выразительных деталей спектакля. Само режиссерское мышление в целом развивается в постоянных сопряжениях с поэтикой кино. Кроме того, надо отметить, что кинематограф оказывает влияние на смежные искусства образами своих героев. Могу сказать, что именно благодаря воздействию кинематографа я поставил в театре очень много пьес о великих людях нашей страны. Это и «Алексей Кольцов», и «Академик Курчатов», и многие другие. Я не оговорился. При создании этих спектаклей мне во многом помогали киногерои 30-х годов, созданные такими талантливыми актерами, как Л. Орлова, Н. Боголюбов, Б. Чирков, Н. Черкасов. Какие разные они, эти герои, но всех их объединяет удивительная цельность, простота, искренность, преданность Родине, широта души, талант.

В заключение хочу сказать, что разговор о взаимодействии кино и театра я мог бы продолжать. Но главное уже сказано: к процессу этому относиться надо творчески.

Ярославль

Анатолий Эфрос

Кино очень люблю. Но хожу в него редко. Даже в Дом кино, который вижу в окна своей квартиры. Но некоторые фильмы все же остались в памяти на всю жизнь. В детстве неизгладимое впечатление произвел «Чапаев». Я долгое время потом, вспоминая его, плакал.



Особенно вспоминал то место, когда Чапаев плывет среди пузырьков от пуль и шепчет: «Врешь, не возьмешь». В этой роли Бабочкин был грандиозен.

Я также был влюблен в фильм «Учитель» и в Тамару Макарову. И до сих пор помню, как она пела: «Серый камень, серый камень, серый камень пять пудов, серый камень столь не тянет, сколь проклятая любовь...»

«Похитителей велосипедов» я знал по кадрам наизусть. Но многие на подобных фильмах в то время скучали. Я хорошо помню, как на фильме Росселлини «Рим — открытый город» сзади меня возмущались какие-то дамы... Итальянское кино, как и старая итальянская живопись, принесло нам много гениальных людей.

Потом я помню фильм Чухрая и Урусевского «Сорок первый». И сейчас перед глазами

стоит, как, убив офицера, к нему бежит девушка. Я, кстати, иногда не понимаю, отчего некоторые наши замечательные режиссеры не растут с годами. Они мало ставят и удовлетворяются какой-то другой деятельностью. Иногда думаешь: из такого-то человека мог бы выйти, допустим, Антониони. Но проходят годы — и ничего нет. Слишком мало работают в своей профессии. Если бы я работал в кино, то, кажется, снимал бы по два фильма в год. Но, к сожалению, в кино и на телевидении приходится работать редко. Поэтому, кстати, когда это все-таки случается, так трудно бывает отделаться от театральных привычек.

Вообще (говорю это, конечно, не с абсолютной уверенностью) театр в значительной степени влияет на кино. Во многих хороших фильмах заметна театрализация. Доказательства? Хотя бы Феллини. У него нет этого сверхнатурализма, к которому всегда как будто бы стремился кинематограф. Актеры играют гротесково, часто даже условно. Множество всяческих масок, цирковых ли, театральных ли. И монтаж — не тот школьный киномонтаж, которому когда-то учили. Часто все снимается большими планами и мизансценируется, как это делают на сцене. Феллини даже натуру иногда предпочитает снимать в павильоне, так как, по его словам, в павильоне легче собрать все, что нужно. Разумеется, это не значит, что он театрален. Это кино в самом высоком смысле слова. Но речь идет о том, что, возможно, совершенно неосознанно в его искусство входят элементы театра.

Может быть, что-то найдется и в театре, что идет от кино? Но сегодня мне кажется, что это только плохое. Излишняя «простотца», типажность, актерская недисциплинированность и т. д. Хотя могу себя тут же опровергнуть. Работая в театре хотя бы с Любшиным, я вижу, как он привносит что-то замечательное от того, что он ухватил именно в кино. Какой-то удивительный т о н.

Из наиболее заметных явлений современного кино — Тарковский. Мне кажется интересным режиссер Никита Михалков, но я еще не знаю, в какую сторону он будет развиваться. В молодых теперь иногда есть такое замечательное «суперменство», но во что оно выльется?..

Думаю, что дальнейшее развитие театра и кино будет идти через взаимоотталкивание. Сам бы я хотел (если б это было возможно) работать и в театре, и в кино. Причем в кино не повторять себя театрального и наоборот. Мои первые пробы в кино были абсолютно — с точки зрения кино — непрофессиональными. Только последняя картина «В четверг и больше никогда», мне кажется, чем-то похожа на кино, как я его сегодня представляю. Надо было сразу взяться за что-то еще и работать.

Однажды я видел, как тысяча (буквально тысяча) птиц садились ночевать на одно очень маленькое дерево. Оно стало похоже на банку черной икры. Правда, я уже стал подзабывать, какие бывают эти банки. Представляю себе, как эту последнюю фразу вычеркнет редактор, будто бы и так все не знают, что раньше таких банок было больше. А теперь такая большая пустая банка лежит у меня на правах полезного ископаемого. Но я говорил о птицах. Они садились на одно очень маленькое дерево, слетаясь с разных сторон сотнями в течение пяти минут. В театре этого не запечатлеешь. Этого в театре не передашь. Природа — это то, что театру неподвластно. Хотя все равно театр — замечательное учреждение.

От редакции

Публикацией размышлений известных мастеров театральной режиссуры о путях взаимодействия и взаимопроникновения искусства театра и кинематографа мы не завершаем разговор на предложенную тему. Думается, теперь читателям будет интересно выслушать «другую сторону» — представителей кинорежиссуры. Слово за ними.

Над материалами подборки работали: П. Богданова, Л. Высоцкая, Л. Карахан, К. Лакаров, А. Мишкин.

В. Трояновский

Посредник или автор?

Участие научно-популярного кино в современной общественной жизни становится все более сложным и многообразным. Многообразны и его направления и тенденции. Некоторые из них трудно объяснить, исходя из наших привычных представлений об этом виде кино. Определение «кинопопуляризаторы» мало подходит к таким режиссерам, как Ф. Соболев, В. Чигинский, В. Когай, Б. Загряжский, В. Оландер, В. Аксенов, Л. Мери, Р. Маран, В. Никифорова, Г. Жвания, И. Войтенко, Е. Саканян, чьи работы играют заметную роль в кинопроцессе. Свести их фильмы к особой форме распространения научных знаний — значит не понять своеобразия их вклада в кинематограф. К тому же эти имена не представляют единого нового направления. Точнее говорить о возникновении нескольких линий в развитии этого вида кино, которые объединяет полемичность по отношению к традиции. Стремясь сосредоточить внимание на содержании этой полемики, мы неизбежно теряем из виду ряд принципиально важных явлений внутри научно-популярного кино. Правда, многие из них достаточно убедительно и полно освещены в статьях Ю. Мартыненко, С. Капицы и Л. Николаева и других авторов, опубликованных на страницах журнала.

В традиционном понимании автор-популяризатор (режиссер, сценарист) был тем, кто объясняет, иллюстрирует, переводит на общедоступный кинематографический язык добытые специалистами объективные научные данные — не более. Но действительность всегда была несколько иной. Авторское, субъективное начало неизменно проявляло себя даже в давние времена кинопросветительства.

До начала шестидесятых годов в научно-популярном кино господствовали два жанра: кинолекция и описательный (видовой) фильм на биологические, географические и этнографические темы. В них роль автора могла быть ограничена переводом научного текста в киноповествование или простым наблюдением, однако и ею нельзя пренебречь как несущественной. Здесь авторство выражалось в отношении к материалу, которое в психологическом плане может быть очень влиятельным, даже когда это отношение выступает неосознанно и не принимается в расчет создателями фильма. Согласно традиционной точке зрения, авторская сфера есть своего рода необязательное дополнение к основному научному содержанию фильма, которое объективно и остается неизменным независимо от того, в какой форме оно выражено: в собственно научной и популярной — словесной или кинематографической. Но, обратившись к истории, мы увидим, что это дополнение было очень значительно.

Мы прежде всего увидим два неизменно возникающих в любой кинолекции образа: образ науки и образ природы (в описательном биологическом фильме — только образ природы). Нельзя рассказать с экрана о каком-либо отдельном открытии или изобретении, не выразив прямо или косвенно своего понимания науки в целом, ее роли в обществе. Точно так же невозможно, объясняя средствами кино тот или иной частный аспект естествознания, никак не проявить своего отношения к природе вообще.

Представление об авторе-популяризаторе как о переводчике и иллюстраторе недоста-

точно даже по отношению к традиционным формам. Но, с другой стороны, сфера авторского до определенного времени действительно оставалась крайне ограниченной, учитывая замкнутый нормативный характер образа науки и образа природы, которые без принципиальных изменений переходили из фильма в фильм. Возникновение авторского фильма 70-х годов связано с радикальной перестройкой тех образов, которые господствовали в предыдущие два десятилетия. В прямой зависимости от этих изменений происходило рождение новых жанровых форм: фильма-исследования, фильма-размышления, научного киноэссе, в которых авторское начало утвердилось как содержательное.

У истоков перемен — фильм «Язык животных» («Киевнаучфильм»), поставленный в 1967 году Феликсом Соболевым по сценарию Юлия Аликова. Новое заключалось прежде всего в изменении отношения к живой природе. Современная наука, достигнув качественно более высокого, чем прежде, уровня средств и методов исследования, открыла в живом такую невероятную сложность и загадочность, такое непревзойденное совершенство, что и сама не могла не перестроиться и не переродиться.

И, как во всяком революционном обновлении, здесь было и возвращение к забытому, вытесненному когда-то на периферию нашего миропонимания. «...Легче понять образование всех небесных тел,— писал Кант в одной из ранних работ,— и причину их движений, короче говоря, происхождение всего современного устройства мироздания, чем точно выяснить на основании механики возникновение одной только былинки или гусеницы».

Научно-популярное кино с готовностью ответило на «реабилитацию» живой природы. Просто признать, что у животных есть язык, который всегда считался абсолютной прерогативой человека,— значит сменить снисходительное высокомерие на родственное уважение к ним. В самом начале фильма смонтирован ряд кадров, в которых обитатели леса сняты так, будто они говорят, обращаясь к людям, тянутся к ним, словно в бессильном желании сказать нечто важное, но звуков не слышно, связь утрачена. И далее следует шесть новелл о поиске контакта, и с каждой мы поднимаемся вверх по эволюционной лестнице: от муравьев до обезьян и дельфинов, знакомясь со все более сложными и развитыми формами общения.

Исключая эпизод с дельфинами, действие не выходит за рамки привычного и в жизни, и на экране. Но необычен ракурс. Все эти казавшиеся случайными, незначительными, порой забавными, напоминающими нечто человеческое детали поведения животных теперь предстают как необходимые элементы пока еще неясной, скрытой, но несомненно существующей системы целенаправленной символической деятельности.

Умело созданная атмосфера таинственности окружает все исследование. Удивительно, что к концу фильма она не рассеивается, а напротив, сгущается. В одной из финальных сцен авторы так комментируют момент, когда дельфин, казалось бы, наблюдает за людьми: «Возникает смутное, жутковатое чувство, будто и они изучают нас...» [1]. Происходит нечто прямо противоположное тому, что должно происходить в научно-популярном кино, которое во все времена занималось разгадыванием тайн, а не их созданием. Оно решительно отвергало все соблазны со стороны художественного кино, где загадочное, таинственное цвело таким пышным цветом (отбросьте это — и сколько неповторимых минут в темноте зрительного зала мы потеряем).

Наука как объяснение тайн, то есть их уничтожение,— такой образ всегда рисовали нам научно-популярные фильмы. Доказательства могли быть верны или ошибочны, а выводы обоснованы или вполне корректны. Это зависело и от сиюминутного состояния той или иной отрасли знания, и от профессионального уровня консультантов. Но тон был неизменно победно-разоблачительным. Это бы-

[1] Необходимо отметить, что в период, когда снимался фильм, даже многие специалисты склонны были переоценивать интеллектуальные способности этих действительно удивительных животных.

ла настоящая война против тайн, затеянная во имя науки. Но была ли она полностью оправданной?

В 60—70-е годы любопытные процессы происходят в соседнем жанре — научной фантастике. «Солярис» С. Лема — наиболее характерное произведение этих лет, своего рода архетип для целого направления (сравните: «Свидание с Рамой» А. Кларка, «Пикник на обочине» А. и Б. Стругацких). Герой этой повести проходит большой путь познания и вместе с тем очень сильно удаляется от разгадки тайны Океана, ради которой он и прилетел на планету Солярис. Вначале она казалась ему более простой и достижимой. Вероятно, выбор такого сюжета определялся эстетическими критериями, но явно не только ими. Этот сюжет — своего рода модель развития современной науки. Так, к примеру, микробиология может гордиться целым рядом великолепных достижений, такими, как расшифровка генетического кода, но самым замечательным ее открытием было обнаружение невообразимой до сих пор сложности своего предмета, в частности, такого факта, что в обыкновенной живой клетке каждую секунду происходит около миллиарда химических реакций — значительно больше, чем могут произвести сегодня все химические заводы планеты.

Эта модель распространяется и на другие отрасли знания. Так, в развитии кибернетики был период, когда казалось, что остался один шаг до создания искусственного интеллекта. И сколько сил нужно было потратить ученым, чтобы понять, насколько в действительности трудна эта задача. Здесь нет повода для пессимизма. Напротив, это свидетельство философской зрелости науки. А вслед за наукой неизбежно меняется и научное кино.

В «Языке животных» впервые так ясно были заметны эти перемены. Новое вошло в стиль, претворилось в атмосферу фильма, полную тайны, которую авторы не торопятся разменять на некий набор банальностей. Для нас важно, что образ природы и образ науки, трансформируясь, начинают приобретать здесь открытый характер, так что целостное эстетическое восприятие мира, свойственное кино, включается в них как равноправная органическая часть, а не как дополнение или отступление.

В свете этого преобразования иначе выглядит вся история научно-популярного фильма. Во все периоды своего существования этот вид кино стремился помочь зрителю познать скрытые, неизвестные стороны живой и неживой природы. Но, пуская нас за порог прежде невидимого, он всегда не только объяснял, как устроена природа, но вновь и вновь показывал, что она устроена прекрасно. Правда, это открытие новой красоты всегда считалось второстепенным, побочным продуктом кинопопуляризации, некоей данью киноразвлечению за возможность использовать его в более серьезных целях. Так было до сегодняшнего дня, когда ценность целостного восприятия выросла в глазах самой науки, когда стало ясно, что ее подлинный прогресс зависит от того, насколько глубоко ее уважение к природе, к гармонии и совершенству естественного.

Становление новых образов природы и науки шло медленно и вначале ограничивалось только одной экологической тематикой. Научно-популярные фильмы всегда отличались твердой природозащитной моралью. Она была проста: в природе следует различать хорошее и дурное, полезное и вредное. Первое необходимо всячески оберегать и поддерживать (например, строить скворечники и кормушки для птиц, которые помогают нам бороться с вредными насекомыми), а второе — покорить, переделать, а если нужно — полностью уничтожить. Так, например, с 30-х по 70-е годы было снято несколько фильмов «о благородном труде охотников», которые занимаются истреблением волков. В одной из картин 20-летней давности серых расстреливали с вертолета. Запомнился эпизод, где загнанный металлической стрекозой зверь, догадавшийся, что ему не уйти, сел на снег и поднял морду вверх навстречу винтовочному стволу, с ненавистью и мольбой о пощаде.

Такое обращение с природой сегодня безвозвратно отошло в прошлое, а в момент, когда создавался фильм, оно считалось нормой.

Просто экран выразил его с беспощадной откровенностью.

Но, к счастью, это был только один полюс научно-популярного кино. И было немало фильмов, которые, следуя, казалось бы, общепринятым и нередко упрощенным представлениям, значительно их усложняли. Еще за 20—30 лет до экологического бума эти картины были стихийно экологичны своей бескорыстной добротой, которая и связывает старое и новое.

Первый собственно экологический отечественный фильм «Синие атакуют планету» («Центрнаучфильм», авторы сценария П. Короп, А. Самойлов, режиссер А. Соколов) вышел в 1970 году. Это было первое приближение к реальной картине глобального загрязнения и деградации биосферы. Сине-зеленые водоросли, прежде безобидные и незаметные растения, неожиданно стали бурно и неудержимо размножаться, захватывая и уничтожая пресные озера и водохранилища по всему миру. Не затрагивая экологического кризиса в целом, этот фильм на одном из самых характерных и наглядных примеров показывал, что производственная деятельность человека вступила в острый конфликт с законами природы.

Начиная с 1972 года, выпуск фильмов на эту тему становится регулярным. В них пока еще много торопливой рекламы достижений в области защиты биосферы, но есть и ценный критический пафос. В сущности, эти ленты на конкретном материале раскрывают одну из фундаментальных идей, высказанных в середине прошлого века Фридрихом Энгельсом: «Не будем, однако, слишком обольщаться нашими победами над природой. За каждую такую победу она нам мстит. Каждая из этих побед имеет, правда, в первую очередь, те последствия, на которые мы рассчитывали, но во вторую и третью очередь совсем другие, непредвиденные последствия, которые очень часто уничтожают значение первых» [2].

Применяя эти слова к нашим обстоятельствам, следует сказать, что развитие науки как производительной силы было до последнего времени полностью ориентировано на последствия «первой очереди». При этом экран всегда характеризовал научно-технический прогресс как абсолютное благо. Но вот возникают новые экологические критерии, и воздействие науки на жизнь становится доступным для оценки и критического анализа. Возникают условия для зарождения науковедческого фильма в научно-популярном кино.

В 60—70-е годы науковедение получает широкое развитие не только как особая научная дисциплина, но как один из центральных мотивов общественного сознания этого периода. Социальная роль науки занимает внимание хозяйственных руководителей, философов, писателей, журналистов, просто всех мыслящих людей. Она стала настолько значительной, что потребовалось ввести понятие «научно-техническая революция», чтобы передать радикальный и универсальный характер перемен, связанных с воздействием науки НТР в трех основных ее аспектах — экономическом, социологическом и экологическом, — превратившись в одну из основных тем научно-популярного кино, его наиболее молодой публицистической ветви.

Научная кинопублицистика пропагандировала впечатляющие факты интеграции науки и производства в нашей стране, раскрывала перспективы социального развития, связанные с научно-техническим прогрессом. Ряд фильмов содержал полемику с пессимистическими концепциями западных футурологов.

Одной из наиболее интересных попыток дать целостное осмысление научно-технической революции стала ленинградская лента «Дорогами НТР» (1976, автор сценария и режиссер В. Когай, автор текста В. Аксенов). Фильм выражает сложное, неоднозначное отношение к этому процессу, идущее не от абстрактного взгляда на вещи, а как бы от лица обыкновенного человека, которого беспокоит судьба всего того, что дорого и близко ему сегодня. Его восхищают грандиозные масштабы перемен, и он с надеждой смотрит в будущее. Он ничего не знает заранее, просто ему свойственно верить в лучшее. Вместе с тем он

[2] Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е, т. 20. М., 1961, с. 495—496.

сомневается в пользе машинной музыки. Его не радует перспектива сжигания морей и гор в термоядерных топках. Он серьезно встревожен намерениями генной инженерии перестроить и улучшить природу человека. Он едва заметно посмеивается над «смелой фантазией» специалистов по искусственной пище, соединяя обещания одного из них за 15 лет обеспечить человечество своими изобретениями с кадрами, где готовится хороший, аппетитный обед. Он считает, что следует сохранить биосферу в возможно первобытном виде.

В конечном итоге он не принимает все заманчивое, но временное, отдавая предпочтение вечному. Он верит, что человеку, как бы он ни изменился, всегда будет «...приятно бродить по земле со скоростью четыре километра в час, упиваясь красотой и таинственностью нашего мира».

Из этой проблемы выбора между временным и вечным, который автор должен сделать самостоятельно, не прячась, как обычно, за авторитет науки, и рождается авторский науковедческий фильм.

Короткометражная лента Валерия Чигинского «На пути к конструированию клетки» (автор сценария Л. Зильберберг, «Леннаучфильм», 1975) показывает один из первых в мире опытов по искусственному слиянию неполовых клеток растений. Из двух разных растений прямо на наших глазах возникает одно новое, неизвестное в природе. В фильме звучит не только восхищение достижениями генной инженерии, которая предвещает революцию в области селекции растений, но и нота неподдельной тревоги. Недаром на экране появляются фрагменты картин Магрита и Босха, изображающие полулюдей-получудовищ. А если «успехи» молекулярной биологии приведут к воплощению мрачных фантазий этих художников? Сомнение это не праздное. Ведь пока никто не может предсказать, что́ в действительности даст «управление эволюцией», на пути к которому находится наука,— великое благо или великое зло...

Всему миру известна история 25-летнего американского биолога Питера Харпера, который достиг выдающихся результатов в исследовании мозга крысы и добровольно отказался от дальнейшей работы, опасаясь, что ее результаты могут привести «к торжеству зла». В этом поступке была трагедия и одновременно величие и человека, и ученого. После войны в Кембридже крупнейшим физикам мира Оппенгеймеру, Дираку и Ферми предложили прекратить исследования по программам, угрожающим человечеству. И тогда Дирак отметил, что можно убедить в этом первоклассных ученых, но никогда — ученых более низкого уровня.

Одним из самых значительных фильмов 70-х годов стала следующая работа В. Чигинского — «Загадки живой клетки» (сценарий Е. Мандельштама и В. Суслова, «Леннаучфильм», 1976). Нас ведут в микромир для того, чтобы объяснить, почему такая впечатляющая победа современной науки, как трансплантация человеческого сердца, обернулась жестоким поражением. Вот счастливое лицо кейптаунского хирурга Кристиана Бернарда, слабая улыбка его пациента Блайберга и затем кадры, в которых «слуги иммунитета» Т-лимфоциты безжалостно уничтожают чужеродные клетки. Таков трагический урок, который дала природа. С помощью сканирующего микроскопа и цейтрайферной съемки в фильме показана жизнь клеток в привычном для нас масштабе пространства и времени. Это фантастическое зрелище, не сравнимая ни с чем по красоте визуальная симфония жизни, поражающая бесконечностью тайны, заключенной в каждой мельчайшей частице живой материи.

Особенно впечатляет сам момент отторжения. Невероятно, но все это постоянно происходит в организме каждого из нас. На экране микрофаги, они выбрасывают язычки протоплазмы. Меняют свою форму.

«Диктор. Вот эти распластанные рогатые клетки — чужаки, чужие клетки в нашем организме. *(Цейтрайфер: Т-лимфоциты взаимодействуют с чужеродной клеткой и убивают ее.)* Вот лимфоциты в контакте с чужой клеткой. Видите, они бегают, прино-

хиваются и каким-то непонятным образом распознают, что эта распластанная клетка — чужая. Вот чужеродная клетка начинает сокращаться. Она гибнет на наших глазах. Посмотрите еще раз, с какой яростью они набрасываются на пришельцев... Вот там, в верху экрана, видите, лимфоцит как будто кусает или протыкает раковую клетку. Скоро опухолевая клетка погибнет. Она начинает сокращаться. Это агония. Все. Лимфоциты уничтожили клетку...» [3]

Увидеть все это — значит испытать потрясение, избавляющее от невежественного высокомерия, очень опасного в условиях, когда наука так широко раздвинула границы дозволенного. Иначе все наши победы будут временным торжеством примитивного над более высоким.

Этот фильм можно рассматривать как итог перемен, происшедших с образами науки и природы. Природа в традиционном фильме обычно представляется устроенной нерационально и требующей всестороннего улучшения. Следуя современным экологическим представлениям, научно-популярное кино стремится показать природу как средоточие целесообразности и совершенства, которые мы часто не можем понять из-за недостаточности наших знаний.

А наука в этих условиях как бы выходит из сферы священного, куда ее определила традиция. Прежде кинопопуляризатор всегда выступал от лица самой науки, которую он априори считал абсолютной ценностью. Популяризатор нового типа, которого можно так называть лишь условно, обычно смотрит на науку извне, пытаясь дать собственную оценку ее социальной роли и соотнести то новое, что порождает научно-технический прогресс, с основными нравственными и культурными ценностями. Он стремится к тому, чтобы стать своего рода критиком науки, ее совестью.

●

Становление авторского кино 70-х годов связано также с выдвижением в центр образной структуры научно-популярного фильма еще одного, третьего образа, который прежде играл второстепенную роль. Человек, его социальное и индивидуальное развитие стали конечной интегральной мерой прогресса в области науки и техники — эту особенность современного общественного сознания и отразил экран. Социологизация популяризаторского мышления началась одновременно с его экологизацией. В тематическом спектре научно-популярного кино более значительное место, чем прежде, заняли науки о человеке. С другой стороны, режиссеры и сценаристы стали отдавать предпочтение таким темам из области естествознания и техники, которые дают возможность выхода в гуманитарную сферу.

Прежде в фильмах доминировал один тип образа: «человек познающий», субъект науки — ученый, изобретатель, инженер. Теперь человек появляется на экране и в качестве объекта науки: в фильмах об экспериментальных и прикладных исследованиях по социологии, социальной и общей психологии. Развитие этих наук в 60-е годы создало базу для возникновения нового исследовательского жанра (иначе — фильма-исследования) в научно-популярном кино. Он стал важным достижением 70-х годов в плане развития формы, так как открыл возможность осуществить давнюю мечту всех популяризаторов об органическом соединении объективного и авторского, научного и художественного начал.

Этот жанр отличается тем, что научное исследование проводится во время съемок фильма, а не реконструируется и инсценируется по каким-либо реальным образцам, как это часто делает кинолекция. В зарубежном кино (французском, американском), где фильмы, снятые учеными для специальных целей, в ряде случаев адаптируются и попадают на широкий экран или на телевидение, исследовательский жанр достаточно широко развит. Так, к примеру, сделан один из известных научно-популярных фильмов «В мире безмолвия» (1955) французского ученого и кинематографиста Жака-Ива Кусто. Отдель-

[3] Загадки живой клетки: Монтажная запись научно-популярного фильма. М., 1976.

ные черты этого жанра можно обнаружить и в ряде отечественных фильмов разного времени выпуска («Механика головного мозга», 1925; «Остров белых птиц», 1939), но как самостоятельная форма, где сюжетом является процесс научного исследования, он получает развитие в конце 60-х — начале 70-х годов, сначала на «Киевнаучфильме» (благодаря работам сценариста и теоретика кино Е. Загданского, режиссера Ф. Соболева, сценаристов Ю. Аликова и Э. Дубровского), а затем и на других студиях. По тематике в исследовательском фильме есть два основных направления: с одной стороны — этология (наука о поведении животных) и социология, психология и педагогика — с другой.

Уже в «Языке животных» складывается основа жанра — цепь экспериментов, поставленных для решения данной научной проблемы. Но решающим является не сам факт экранизации экспериментов, достаточно распространенный и раньше, а особый способ их киноинтерпретации. Необходимость их преобразования при демонстрации на экране впервые в отечественном кино теоретически и практически доказана В. Пудовкиным во время работы над «Механикой головного мозга». Для этого им используются два основных средства: специальная кинематографическая постановка и монтаж с целью создать адекватную модель эксперимента, дающую ясное представление о его принципах и сути, учитывая все возможности и ограничения, связанные с экранизацией. Иначе говоря, кино, «пересказывая» эксперимент на своем языке, стремится не к тому, чтобы точно воспроизвести его лабораторный вариант, но преобразует его так, чтобы наиболее полно раскрыть смысл для непосвященных. Наследуя эту пудовкинскую традицию, киевляне вместе с тем определяют для себя и новую цель: выявить драматическое зерно, заложенное в эксперименте, прочесть его как драму, поставить и снять как увлекательное зрелище.

Наиболее удачен в этом плане фильм Ф. Соболева и Ю. Аликова «Я и другие» (1971). Он построен как единое исследование, проведенное учеными совместно с кинематографистами для выяснения влияния группы на поведение отдельного человека. Перед нами проходят пять различных, специально придуманных для фильма экспериментов, проверяющих людей «на конформность».

Участникам исследования предъявляют несколько фотографий с тем, чтобы определить, есть ли среди них снимки одного и того же лица. В действительности испытанию подвергается только один человек из этой группы. Все остальные — актеры, специально подготовленные для того, чтобы оказать психологическое давление. Розыгрыш построен очень искусно и тонко и драматургически, и психологически. Вначале и актеры, и испытуемый, отвечая по очереди, заявляют, что все фотографии разные. И это бесспорно ясно и для зрителей. Но вот один из актеров высказывает самое невероятное, но поданное как свидетельство его проницательности предположение, что старуха, изображенная на одной из фотографий, на самом деле переодетый и побритый старик с другой фотографии. С этого момента весь эпизод приобретает ярко выраженную комическую окраску, которая вместе с тем не скрывает драматизма происходящего.

Вначале ни один человек не соглашается с этой нелепой идеей. Но потом кое-кто начинает склоняться в ее пользу. Число ее сторонников постепенно увеличивается, и все они находят все новые и новые, как правило, очень оригинальные аргументы, подтверждающие сходство. При этом явно «врут в глаза», обнаруживая на фотографиях такие общие детали, которых на самом деле не существует. Постепенно все мнимые испытуемые начинают горячо доказывать, что перед нами бесспорный факт. Актеры мастерски играют этот переход от одного убеждения к прямо противоположному, так что у испытуемого не возникает и тени подозрения. Вначале он долго и решительно сопротивляется, затем в его глазах возникает сомнение, и он все более пристально всматривается в фотографии, проверяя свое первое впечатление. И наконец вместе со всеми говорит «да» вопреки очевидному.

Фильм дает и прямо противоположные примеры. Молодой женщине, участнице другого

эксперимента, в котором также предъявляются для сравнения фотографии, удается противостоять психологическому давлению.

Так, не утверждая ничего окончательно, авторы приглашают нас «увидеть себя в других», обратить внимание на те стороны нашей личности, которые часто ускользают от самооценки.

Каждый эксперимент тщательно разработан драматургически и пластически, вплоть до определенной жанровой окраски (детективной, комической), и затем монтажно сгущен до маленькой, изящной интермедии, где отсечено все лишнее, несущественное. Отбор материала был сделан так, чтобы перейти от внешнего физического ритма эксперимента к ритму психологическому, отражающему перемены в состоянии испытуемых. В этом смысле очень характерен упомянутый эпизод с молодой женщиной, где драматической кульминацией является пауза перед ее решительным и окончательным «нет». Общий ритмический рисунок создает ощущение того, как долго тянется эта в действительности очень короткая пауза, что подчеркивает значительность происходящего: маленькой, но важной победы духа над силой.

Здесь мы сталкиваемся с тем, что вовсе не фиксируется в эксперименте, а идет от схватывающего целое авторского взгляда на ситуацию. Собственно научные результаты дают нам образ человека, способного или неспособного противостоять внешнему давлению, — не более, а фильм в целом — образ свободного или несвободного внутренне человека.

Это та сфера познания, где драма (то есть автор) в принципе нисколько не уступает науке в своем праве на истину, точно так же, как сказанное о человеке Достоевским по-своему не менее достоверно, чем то, что сказал о нем, к примеру, Павлов. Тяга научно-популярного кино к гуманитарной сфере объясняется тем, что здесь оно легко преодолевает свой старый «комплекс вторичности».

Но равенство кончается, как только драма перестает быть самой собой и начинает открыто декларировать свой смысл.

Такую «вышедшую из себя» драму Ф. Соболев назвал «указующим перстом». «Мне же больше импонируют фильмы, в которых режиссеры и авторы стоят вроде бы в стороне. Они не навязывают нарочито своих мнений и своих чувств. И хотя это весьма условно... именно в этом я вижу, кроме всего, современный стиль научного фильма — в некоей «объективизации» научного материала... Сделать зрителя соучастником происходящего на экране — одна, мне кажется, из важнейших тенденций современного научного кино. Ничто другое, кроме эксперимента, никакой другой метод не дают столько возможностей доставить зрителю радость собственного открытия» [4].

В действительности происходит не просто возникновение «современного стиля», а радикальное преобразование основной формы научно-популярного фильма. Эта форма отличается от форм, присущих другим видам кино, тем, что она дает не только кинематографический образ реальности, но и прямое указание, как его понимать. Причем этот способ понимания выступает в качестве объективного и единственно возможного.

Появление основной формы — начало собственной истории научно-популярного кино. Все, что было до этого, — его предыстория, когда оно еще не отделено от учебного и научно-исследовательского. Первые научно-популярные фильмы снимались, как правило, в специальных научных целях, но оказались настолько увлекательными, что возникла мысль показать их широкой публике. Появилась возможность увидеть в динамике скрытые, малоизвестные или недоступные для непосредственного наблюдения стороны жизни животных и растений, а также явления и процессы, протекающие в неживой природе, наглядно постичь действие физических законов, принципы работы машин и тому подобное. Поведение зверей и птиц, подводные пейзажи, извержение вулканов и солнечные протуберанцы, остатки древних культур, быт, обычаи и ландшафты далеких стран — все это миллионам людей XX века посчастливилось увидеть только благодаря кино. Кинокамера, соединенная с микроскопом, демонстрировала впечат-

[4] Искусство кино, 1971, № 4, с. 58.

ляющее зрелище мельчайших организмов. Способность кино показывать природные процессы растянутыми во времени стала широко применяться как в исследовательских, так и в популярных фильмах. Процессы, протекающие в реальности несколько недель, с помощью сверхбыстрой цейтрайферной киносъемки сворачивались в несколько минут. На глазах у изумленных зрителей из семени появлялся росток, формировались стебель и листья, распускался цветок. Наряду с этим возник способ мультипликационного (графического и объемного) моделирования, который в отдельных случаях дает более ясное представление о свойствах объекта либо показывает в динамике такие объекты, фотографическое воспроизведение которых невозможно.

Таким образом, развитие научно-популярного кино началось с освоения технических возможностей. Благодаря технике, а еще более энтузиазму и изобретательности ученых и кинематографистов, произошло значительное расширение границ и обогащение мира, доступного зрению рядового посетителя кинотеатра. На основе этого «нового зрения» постепенно сформировались специфические познавательные и эстетические свойства научно-популярного кино, его общественные функции.

Следующим шагом стало возникновение основной формы. Учебный фильм мог существовать и без нее потому, что он всегда является лишь частью урока, проводимого преподавателем. В немом кино основная форма строилась на титре и была по-своему несовершенной, так как объяснение было вынужденно кратким и оторванным по времени от изображения, свой классический вид она приобрела с появлением звука, когда возник «дикторский» фильм.

Титр давал необходимую информацию, а диктор постепенно захватывает все, что нужно сообщить зрителю. Собственно кинематографический ряд становится необязательным дополнением к закадровому тексту. В восприятии диктор и автор вполне отождествляются. В 60—70-е годы новое течение начинается с полемики с «дикторским фильмом». Развивается мультипликация, комбинированные съемки, совершенствуется монтаж и другие средства для зримого выражения научных идей. В ряде случаев экран берет на себя функцию объяснения, оттесняя диктора, но основная форма при этом сохраняется. Дело в том, что она зависит не столько от определенного соотношения между словом и изображением, сколько от того образа науки, который доминировал в традиционном научно-популярном кино.

Авторский фильм 70-х годов, как мы уже видели, отказывает науке во всемогуществе и не ставит ее, как прежде, над действительностью, а пытается осознать ее фактическое положение в мире. В этом скрытый смысл «объективизации», которой достигает Ф. Соболев в своих фильмах «Я и другие» и «Добрый и злой», а не только в непосредственности зрительского восприятия, о котором говорил сам режиссер. В формальном плане это означает отказ от такого закадрового диктора, который олицетворяет некий объективный, независимый от автора единственно возможный взгляд на вещи. В биологических фильмах В. Чигинского, И. Войтенко («Обезьяний остров», сценарий Л. Фирсова, В. Лозовского, «Леннаучфильм», 1974), Г. Жвания («Шелк», сценарий Р. Амирэджиби, Грузинская киностудия научно-популярных и документальных фильмов, 1972), автора-режиссера Р. Марана («Гадюка обыкновенная», «Таллинфильм», 1978) происходит как бы возврат к предыстории научно-популярного кино, к представлению о нем как о «новом зрении», дающем огромное расширение нашего чувственного опыта, который представляет ценность сам по себе, а не только как материал для той или иной научной концепции.

Важный этап в преобразовании основной формы связан с именами двух молодых режиссеров: В. Олендера и Б. Загряжского. В 1974 году Виктор Олендер, бывший ассистент Ф. Соболева, поставил фильм «А мама меня не любит» (сценарий В. Гайдая, «Киевнаучфильм»), который сыграл заметную роль в авторском кино. Это была одна из первых лент, построенных сюжетно, то есть не по внешнему закону (логика лекции, логика исследования), а по принципам, возникающим

внутри самого экранного действия. В ней можно выявить все элементы традиционного медицинского фильма: опрос больных и их близких, чтение медицинских заключений и, наконец, итоговое выступление врача: «Многолетними исследованиями, проведенными как отечественными, так и зарубежными учеными, достоверно установлено, что каждый 3—4-й ребенок, родившийся в семье алкоголиков, страдает идиотией, слабоумием, эпилепсией, психопатией...» Необычна взаимосвязь этих элементов, подобная той, которая принята в литературе «потока сознания». Это как бы воспоминания о посещении некоего мира, так похожего на наш и вместе с тем как бы вывернутого наизнанку, бредового, наполненного фантомами и в то же время реального, как запись в милицейском протоколе, с которой начинается фильм. В нем описано место преступления, где слабоумный мальчик убил своего отца-алкоголика.

Эта двойственность ощущений необходима, чтобы выдержать увиденное. Она создается не только дробным, неповествовательным монтажом, но и особым освещением. Это мир, где нет солнца, а везде, в больнице, в квартирах, на улице, стоит густой мрак, в нем — лишь отдельные тускло-желтые пятна света, несмотря на черно-белую пленку. Это словно вспышки памяти, короткие, сжатые, как пружина, — в каждой предельная концентрация информации. Эти воспоминания кажутся непоследовательными, они уходят в сторону, появляются новые лица, обрывки диалогов, но это движение вокруг главного — истории отцеубийства. Маленькая, десятиминутная санитарно-просветительная по своим основным функциям лента сделана так, что она превращается в трагическое эссе о неизбежной расплате за отказ от разума.

Никогда еще в фильмах, которые именуются научно-популярными, кинематографический стиль не имел такого важного значения. То, о чем фильм молчит, здесь не менее существенно, чем то, о чем он говорит впрямую. Основная форма рассчитана как бы на сворачивание конкретного материала при восприятии. В ней настоящей ценностью обладает ядро фильма — выраженная словесно идея, которую необходимо усвоить зрителям. Все остальное: явления, события, люди, показанные на экране, — лишь средства для ее объяснения, и их собственное содержание оказывается стертым. Фильм Олендера дает противоположный эффект. В нем самые мимолетные образы стремятся к расширению, вызывая в нас представления о целых судьбах, с их индивидуальным, неповторимым смыслом. А собственно научные выводы включены в фильм не как его итог, а как один из моментов увиденного и пережитого нами.

Название «эссе» здесь условно и обозначает форму, в которой сочетаются документальные наблюдения, интервью, приемы кинолекции и научные эксперименты, объединенные общей темой в свободной авторской трактовке. И если родственный жанр «размышление» также может одновременно использовать различные средства и приемы, вплоть до игровых сцен (их связь, однако, полностью зависит от логики темы), то эссе тяготеет к художественному типу построения.

В этой же форме решается вопрос о «человеке кибернетическом» в фильме Бориса Загряжского «Альтернатива» (автор сценария В. Пекелис, «Центрнаучфильм», 1975). Одни считают, что искусственный интеллект должен быть слепком с интеллекта человека. Другие утверждают, что повторять природу нет необходимости: машина должна мыслить по особым математическим принципам. Такова основная тема спора, участниками которого мы становимся благодаря фильму. От этой темы спор свободно переходит к вопросам эстетики, к моральным, философским проблемам и вновь возвращается к кибернетике. Столь же непринужденно сочетаются в фильме несхожие по материалу и форме пласты. От экспериментов физиологов и интервью с создателями шахматных программ до фантастической истории с машиной МЭЛ-3, которая занимается расследованием убийства в Шваренбахской гостинице, описанного в произведениях Мопассана и Конан-Дойля.

В фильме спорят не только идеи, но и конкретные люди: математики, физиологи, кибер-

нетики. При этом автор как бы находится в стороне, давая всем свободно высказаться и даже предъявить свои аргументы непосредственно на экране. Он задумывается о тех вещах, на которые спорщики выходят, но не обращают на них внимания. Их волнует, что машина должна взять или отвергнуть у человека, а автора больше занимает, как создание мыслящей машины или даже представление о ней повлияет на представление о человеке.

Необычно построение этого киноэссе. Б. Загряжский идет не от логики темы, а от ее ощущения, часто неопределенного и мерцающего. От этого происходит странное смешение очень существенных и каких-то второстепенных, случайных мотивов. Режиссер увлекается эффектными кадрами, которые он создает сам или находит в хронике. Он приводит нас на корриду и, словно засмотревшись, забывает, зачем мы сюда пришли. Но во всем этом кажущемся беспорядке есть своя увлекающая музыкальность. Многие визуальные темы заявлены уже в самом начале: шахматная доска с самодвижущимися фигурами, настройка инструментов в оркестре, огромный дом с сотнями светящихся окон, которые ассоциируются с ячейками искусственного мозга. Точно так же еще во вступлении намечаются все сюжетные линии. И каждая новая мысль не иллюстрируется с помощью нового набора кадров, а развивает уже знакомые мотивы и ситуации. Так появляется ощущение течения времени внутри фильма. Фильм как бы творит время, давая закономерное, как бы независимое от авторской воли сцепление причин и следствий, порождая желание узнать, а что же будет дальше? Чувство, которое не способно вызвать традиционная кинолекция. Там нет самотекущего времени, потому что единственной причиной всего происходящего является вещающий из-за кадра автор. Оно, это время, есть необходимое условие возникновения на экране отдельного мира, полуреального-полуфантастического, в котором неожиданно преломляются вполне конкретные проблемы.

Несколько лет спустя в фильме другого молодого режиссера, Елены Саканян, «Генетика и мы» (авторы сценария Е. Саканян и С. Дяченко, «Центрнаучфильм», 1978) был сделан весьма существенный шаг в освоении драматической формы существования времени, где автор в экспозиции дает первотолчок ситуации, и далее она начинает жить как бы самостоятельно, по своим внутренним законам. В первых кадрах мы знакомимся с матерью ребенка с тяжелой наследственной болезнью. Молодая женщина приходит за помощью в медико-генетическую консультацию. От ее лица авторы обращаются к крупнейшим генетикам мира, которые собрались в Москве на Международный конгресс. Возникает «эффект ожидания», в полной мере свойственный только фильмам, где действуют конкретные герои и чуждый безгеройному научно-популярному кино. Процесс познания превращается в решение судьбы человека. Характерно, что и это изменение формы тесно связано с обновлением образа науки. Ни привычные знаки ее могущества, ни темная магия терминологии не годятся в ситуации, когда нужно ясно сказать «да» или «нет» несчастной матери, а в ее лице — многим тысячам таких же, как она.

●

Итак, к середине 70-х годов сложился тип научно-популярного фильма с новой образной структурой: на первый план выдвинулся образ человека, радикально изменились образ природы и образ науки. В результате очень большое значение приобрела авторская интерпретация научного материала, личный взгляд автора на науку и те проблемы, к которым она обращается. Новое, разумеется, возникло не на пустом месте, а долго и тщательно готовилось всем ходом развития этого вида кино. Полемизируя с традицией, авторский фильм многому у нее научился. В частности, он опирается на принципы драматизации научного материала, отчасти известные еще в 50-е годы. Важную роль в его становлении сыграли и некоторые прежние одиночные попытки ввести активное авторское начало в кинопопуляризацию, как, например, «Клуб интересных проблем», созданный В. Архангельским на «Центрнаучфильме» и включивший такие значительные фильмы, как «Педагоги-

ческие раздумья» (сценарий С. Смоляницкого и В. Архангельского, 1964). Однако выяснение генезиса авторского фильма, вероятно, должно составить задачу отдельной работы. Сейчас нас интересует его дальнейшая судьба во второй половине 70-х годов.

А она оказалась сложной и даже драматической. Возникло много подражаний авторскому фильму, которые либо маскируют кинолекции самого архаического образца, либо совершенно теряют предмет рассказа, затемняя его смысл случайными ассоциациями. Так, закадрового диктора постепенно начинают вытеснять монологи ученых в кадре. Казалось бы, это должно дать определенный выигрыш зрителю, который теперь стал получать информацию из первых рук, но в действительности этого не произошло. Как правило, такие монологи возникают в фильмах не из внутренней необходимости, не для того, чтобы углубиться в материал, а просто для разнообразия приемов, как свежая лексическая фактура. Естественно, что при таком отношении прием очень быстро превратился в штамп, к тому же распространенный в документальном кино. Отсутствие интереса к ученому в кадре как к личности делает этот образ абстрактным знаком профессии, не более. Нередко это соседствует с плохо скрываемым равнодушием и к самому предмету лекции, когда авторская сфера стремится только к самовыявлению. В 70-е годы принято подавать научный материал со всевозможными живописными, музыкальными, драматургическими эффектами, которые только подчеркивают, что популяризатор твердит истины, не проникающие в него самого. Он легко переходит от одной темы к другой, пестрота его не пугает, потому что он знает или догадывается, что везде главным героем является он сам. Однако единственное, что ему удается, это более или менее последовательно воспроизвести ту стилистическую норму, которой он привержен. Потому что подлинное авторское кино возникает только при условии пристального внимания к предмету и способности обнаружить в нем не только то, что фиксируется собственно научными методами.

Случилось так, что дальнейшие поиски признанных лидеров авторского фильма оказывались менее успешными, чем прежде. Неожиданный поворот совершает Ф. Соболев, который с особой страстностью выступал за «объективизацию» и был близок к нарисованному им идеалу в фильмах «Я и другие» и «Добрый и злой» (1972), но спустя несколько лет сам снял фильм «У истоков человечества» (автор сценария Э. Дубровский, 1977), который стал торжеством «указующего перста».

Первоначально эта картина называлась «У истоков человечности», что значительно точнее определяло ее содержание. Она полемизирует с известной концепцией в западной социологии, утверждающей, что стремление к злу заложено в человеке и биологически и исторически. Ф. Соболев выстраивает ряд доказательств, что люди передавали от поколения к поколению не звериную жестокость, а все более укрепляющееся чувство коллективизма и братства.

В первых кадрах мы видим тундру и чукчу, который добывает огонь древним способом: трением костяной палочки о дерево. Огонь возникает, как признак иного времени, и медленно разгорается, как бы не торопя наше воображение, постепенно освещая бесконечное пространство минувших тысячелетий, и затем резко вспыхивает. Этот первый эпизод задает ритм всей картине: поначалу спокойный, затем нарастающий до крайней степени напряжения и так и не спадающий до самого финала. Сюжет воспроизводит течение предыстории человечества, начиная от обезьяньего стада, возрождает это течение по археологическим находкам и остаткам древних обычаев в быту современных народов.

В Венгрии, в музее антропологии, Ф. Соболев снимает процесс реконструкции облика первобытного существа по недавно найденному учеными черепу. Кто он: человек или животное? Несколько раз во время этого пластилинового «рождения» закадровый автор вынужден менять свое мнение: да, уже человек... нет, пока еще животное... нет, все-таки человек! Наша предыстория, изложенная канонически, не только темна, но и невыносимо длинна и

скучна, природа трудилась над человеком медленно и вяло, не зная радости взлетов и озарений. Такому «творчеству» трудно сопереживать. Но, сгущаясь в фильме в несколько кадров, в живой образ, она приобретает тот библейский драматизм, где от сотворения до грехопадения — всего несколько фраз. Недолго остается и до Каинова часа. Зачитывается протокол: «Человек неандертальский. Время рождения — 50 тысяч лет тому назад. Изготовлял совершенные орудия из камня. Причина смерти: проникающее ранение в области черепа». И то человеческое, которое так трудно рождалось у нас на глазах, разлетается на куски от страшного удара. И контрастно этому следуют примеры раннего возникновения законов братства, вычитываемые авторами из древних ритуалов, которые снимались на Сахалине, Чукотке, в Карелии и Карпатах, а также в болгарских и венгерских селах. Так постепенно выстраивается движение истории: от звериной вражды к возникновению первобытного сообщества и от распри между сообществами к будущему братству всех людей.

Фильм сделан так, что натурные детали часто перескакивают в образный ряд. Таким образным стержнем, в частности, является тема огня в различных обрядах и бытовых сценах, проведенная от начала до конца с особой пластической музыкальностью и выражающая главное — становление человеческого в его двойственности: как созидание и разрушение, добро и зло одновременно. А чисто образные, постановочные моменты, несмотря на их откровенную условность, дают вполне достоверное ощущение зримого прошлого не впрямую, а как бы сквозь изображение. Здесь характерен прием с зеркалом. Вначале в нем на фоне костра как бы оживают отражения древних людей, а затем, когда возникает тема агрессии и нетерпимости, зеркала одно за другим разбиваются в костре. Отраженность этого мира и есть намек на его подлинное существование, и его катастрофа переживается как реальная, вызывая то, что можно назвать чувством истории.

Но более всего удались в фильме этнографические сцены. Их сочетание выражает единство человека и одновременно необыкновенное богатство и разнообразие созданных им культур. Торжественно и радостно снят финал, прекрасный обычай, сохранившийся в одной из болгарских провинций — строительство всем селом дома для новой семьи, — наполненный искренней верой в людей.

Вместе с тем концепция фильма оказалась очень уязвимой. Ошибка заключается в применении современных критериев к явлениям глубокой истории, которые совершенно не поддаются такой интерпретации. Фильм «Я и другие» начинался с признания: «Мы знаем все, но только не себя...», и это уважение к сложности объекта сохранялось на протяжении всего исследования. А здесь — обычаи, возникшие десятки тысяч лет назад, древние виды промысла, археологические находки эпохи неолита, и все это для закадрового автора, как открытая книга, и везде он с легкостью вычитывает одно и то же: человечность или бесчеловечность. Но если согласиться, что ритуальное поедание тотема, к примеру, тоже, хотя бы косвенно, выражает человечность, то как радикально эта древняя человечность должна отличаться от нашей, сегодняшней. С другой стороны, она ассоциируется в фильме только с коллективностью, тогда как хорошо известно, что современный гуманизм опирается в равной степени и на моральную ответственность каждого отдельного человека.

Слабость фильма не только в концепции, но и в авторской интонации. И. Смоктуновский читает текст от первого лица на пределе эмоционального напряжения, иногда просто переходя на крик. Это рассчитано на некое сверхвоздействие, на потрясение и подается как откровение: я вижу, я понял, только здесь — истина! И авторским идеям действительно нельзя не сочувствовать, просто за их благородство, а не под влиянием доказательств, которые неубедительны. Ведь то, что происходит на экране, так и остается непроницаемым. Автор-диктор хотя и немногословен, но постоянно довлеет над всем большим и выразительно снятым фактическим материалом, хотя ясно видно, что у него нет к нему ключа и до подлинного понимания еще так далеко.

Здесь Ф. Соболев как бы выходит на границу авторского фильма. Потому что это только один из многих примеров такого класса объектов, когда ни собственный опыт, ни талант не помогают в них глубоко проникнуть. Чтобы шагнуть дальше, популяризатор должен в своих знаниях в этой области достигнуть самого высокого специального уровня, а это в рамках кинопроизводства возможно как исключение лишь при условии многолетней работы над одной научной темой.

Картина Ф. Соболева дает и ответ на вопрос о претензии авторского кино на философское обобщение, которую оно все настойчивее начинает предъявлять. В социологических фильмах этого режиссера была своя концептуальность «снизу», добытая интуитивно, художественными средствами из материала исследования и приходящая к зрителю в адекватной форме, в живых образах, содержащих новый смысл как возможность догадки, а не как готовый однозначный результат. Это путь, который определяется самой природой кино. И, напротив, в ленте «У истоков человечества» торжествуют голая априорность, концепция оторвана от кинематографической ткани и стремится к самодовлеющему значению, что оказывается разрушительным прежде всего для нее самой.

Путь опыта и интуиции — опробованный для Соболева, что доказывают его следующие удачные работы «Дерзайте, вы талантливы!» (сценарий Э. Дубровского, 1978) и «Когда исчезают барьеры» (сценарий В. Артамонова, 1980), посвященные развитию творческих способностей человека.

Авторский фильм второй половины 70-х годов с готовностью ответил на изменение в зрительском ожидании, связанное со смещением интереса широкой аудитории от частных научно-технических проблем к самым основным вопросам человеческого существования. Но первые поиски на этом пути привели к конфликту с природой кинематографа, и вместо философского фильма появилась своего рода киноритория.

В условном прологе картины Б. Загряжского «Ты в мире» («Центрнаучфильм», автор сценария Д. Данин, 1979) актер и актриса беседуют как бы по пути на студию, где им предстоит сниматься в роли ведущих этого фильма. И актриса заявляет, что эта роль привлекла ее возможностью узнать «непредвиденный» ответ на вопрос, «зачем понадобилось человечеству искусство». Так сразу, с первых кадров определяется высокий уровень проблем, затронутых в фильме. Затем актеры отправляются в некое условное плавание на странном, совершенно пустом теплоходе и, попадая то в реальные научные лаборатории, то в декорации, изображающие жилище древнего человека, то в зоопарк, ведут почти непрерывно разговор об отношениях человека и окружающего его мира, постоянно сопоставляя биологический и социальный аспекты.

Вся биологическая, а точнее, иммунологическая линия, если рассматривать ее отдельно, представляет бесспорный интерес и подтверждает авторитет Б. Загряжского как умелого рассказчика, способного живо и увлекательно говорить о сложном. Здесь и объяснение функций тимуса — источника Т-лимфоцитов, обороняющих наш организм от вторжения всего чужого. И уникальная зарубежная хроника о мальчике Дэви, который появился на свет без иммунитета и содержится учеными под прозрачной герметической пленкой. Остроумно поставлена кукольная сцена по реальной истории о «победе» над иммунитетом при пересадке тканей, которой прославился некий шарлатан, раскрашивавший крыс с помощью фломастера. Фильм в целом дает ясное представление об исключительном значении иммунной реакции как о фундаментальном свойстве всей живой природы. А ведь ее переоценка — это одно из важнейших, но пока малоизвестных событий в современной науке. Этого было достаточно, чтобы получился фильм, соответствующий всем основным требованиям, принятым в научно-популярном кино, но не отвечающий новаторским устремлениям авторов. Д. Данина и Б. Загряжского привлекла возможность построения собственной концепции на основе данных современной иммунологии.

Еще в 1968 году Даниил Данин опубликовал

статью «Сколько искусства науке надо?»[5], в которой сформулировал свою программу научно-художественного авторского фильма. Его мысли о необходимости «выхода за пределы» научной проблемы в философию и психологию познания, в социологию и историю науки, его требование изображать науку «как человеческое дело, творимое людьми и для людей», оказали плодотворное влияние на научно-популярное кино 70-х годов и, в частности, на Б. Загряжского. Их встреча в совместной работе над картиной «Ты в мире» была вполне закономерной, но не принесла результатов, которые следовало ожидать от этого союза.

В этом фильме выход за пределы проблемы был осуществлен с помощью неожиданной аналогии, предложенной авторами. Они устами ведущих утверждают с экрана, что искусство подражает иммунитету: он охраняет нашу биологическую индивидуальность, а искусство — духовную. Найдя эту идею, авторы становятся ее апологетами, буквально влюбляются в нее, не замечая, что она удаляет их и от науки, и от кино. Даже не оспаривая ее истинности, нельзя не заметить, что эта идея в научном смысле принципиально недоказуема ни путем логического анализа, ни экспериментально. В то же время она слишком умозрительна, чтобы ее можно было передать в живых кинематографических образах. Конкретные проявления иммунитета и искусства могут оказаться в одном ряду лишь после интенсивного абстрагирования, когда они уже потеряют всю свою чувственную силу и выразительность. Иначе говоря, их встреча возможна только в мышлении. Вот почему такой сторонник кинематографического кино, как Б. Загряжский, снял чисто «разговорный» фильм.

Такова еще одна попытка создания философского фильма. Положительное значение этого эксперимента по превращению научно-популярной ленты в своего рода кинотрактат — в познании границ и возможностей авторского кино...

Во второй половине 70-х годов картина развития авторского фильма становится все более широкой и разнообразной. В одной статье можно рассказать лишь о некоторых ее фрагментах.

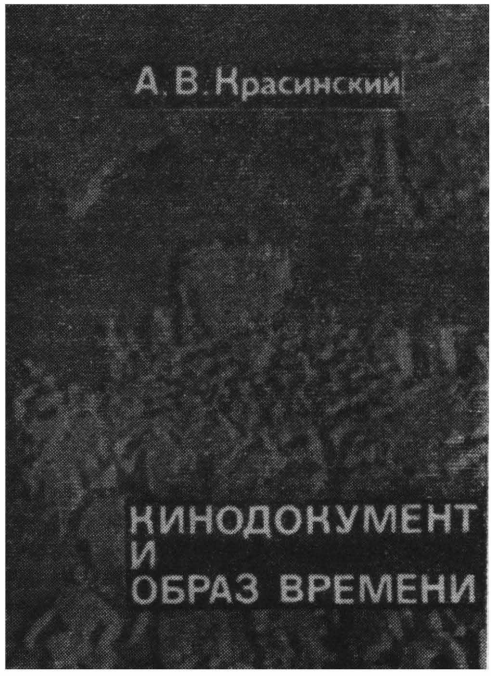
●

Еще двадцать — двадцать пять лет назад научно-популярное кино могло довольствоваться простым увеличением количества информации в системе коммуникации между наукой и обществом. В этот период научно-популярный фильм мог в отдельных случаях стать для миллионов людей единственным, легко доступным источником сведений по различным вопросам науки и техники. Сегодня за счет быстрого развития научно-популярной литературы, лекционной пропаганды, расширения познавательных программ по телевидению спрос на популярную научную информацию в количественном отношении практически удовлетворен. При этом научно-популярная литература настолько преобладает над родственным кинематографом, что если мысленно убрать этот небольшой островок из общего информационного массива, то последний не изменит заметно своих очертаний.

В этих условиях, видимо, единственной гарантией выживания научно-популярного кино является его индивидуальность, его неповторимые свойства, особые специфические качества информации, которые не могут дать никакие другие коммуникационные средства. Речь идет, конечно, не о физическом выживании. Чисто физическое, а значит, мнимое существование культурного явления часто не зависит от его фактической жизненности. Оно может сколько угодно существовать как особая сфера производства или даже творчества, но важно, является ли оно при этом необходимым и незаменимым элементом нашей культуры. Свой ответ на этот вопрос дал авторский фильм 70-х годов. Возможны, конечно, и другие ответы.

---

[5] Искусство кино, 1968, № 1, с. 45—63.



А. Качура

Опыт для всех

Новая книга белорусского киноведа А. В. Красинского [1] — первая в нашей литературе история кинодокументалистики Советской Белоруссии. Однако было бы неверным охарактеризовать исследование, предпринятое автором, только как своего рода исторический очерк хроникально-документального кино республики. Основной упор сделан здесь на анализ тех сложных процессов, которые происходили в документальном кинематографе БССР 60—70-х годов. Главным для автора является именно рассмотрение ситуации, сложившейся в этой отрасли белорусской кинематографии за последние годы. Но подход к современности осуществляется с учетом всего исторического опыта, накопленного республиканским и в целом советским документальным кино.

То, что автором книги проделан большой и серьезный труд, нагляднее всего подтверждают цифры: в заключающей книгу фильмографии поименован девяносто один фильм. Они послужили автору материалом к исследованию и с большей или меньшей степенью подробности проанализированы им. Кроме того, в книге использованы еще некоторые документальные ленты и значительная по объему киноперидика, которые не нашли отражения в фильмографии: вертовские «Кинонеделя» и «Киноправда», первые выпуски киножурнала «Белгоскино», киножурнал «Советская Белоруссия», фильмы «На красном фронте», «Годовщина Революции», «Туркснб» и другие. Если учесть, что по листажу книга относительно невелика (130 страниц текста, остальное — фильмография и фотоматериалы), да и формат ее скромен, то трудно переоценить даже чисто информационный ее диапазон. Из всего количества фильмов, обозначенных в заключительном перечне, шесть привлечены А. В. Красинским из опыта документальных кинематографий других республик, пятнадцать представляют собой фильмы, снятые белорусскими кинематографистами в 20—40-е годы, а оставшиеся семьдесят — плод труда современных белорусских документалистов. Стало быть, более восьмидесяти процентов проработанных автором киноматериалов, снятых в Белоруссии, принадлежат относительно недавнему времени.

Эволюция авторской мысли и общий ее па-

[1] Красинский А. В. Кинодокумент и образ времени. Минск, «Наука и техника», 1980. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

фос в достаточной степени ощущаются уже в названиях основных глав, составляющих книгу: «Кинохроника вчера и сегодня», «От факта к образу», «Проблемы проблемного фильма». Отталкиваясь от характера, качества и воздействия кинохроники, снятой в первые годы после революции, вкратце очертив основные этапы дальнейшего развития хроникально-документального кино республики, автор переходит к подробному анализу современной ситуации. Она, по его убеждению, состоит во все более ускоренном сдвиге от информационно-иллюстрированной фиксации к образной документалистике, к ее стремлению быть максимально действенной и полезной.

Первый раздел главы «Кинохроника вчера и сегодня» назван «Спасибо тебе, кинохроника!» — именно так называлась статья Е. Я. Драбкиной, напечатанная 22 июня 1970 года в «Комсомольской правде» и рассказывающая о документальных съемках В. И. Ленина. Этим названием-цитатой А. В. Красинский даст красноречивую и недвусмысленную оценку старой хроники, которая, несмотря на ее несовершенство, иллюстративность, обзорность, зачастую низкое техническое качество, донесла до нас живое дыхание того, что «уходит бесследно и навсегда»[2]. Да, документальные кинокадры несут печать сложностей своего времени, вместе с тем они отражают трудности современного им кинопроцесса, но и такому слепку с прошлого мы благодарны за то, что он есть — и в этом смысле он, если хотите, «неподсуден».

Раздел «Спасибо тебе, кинохроника!» рассказывает о зарождении кинодокументалистики в Белоруссии, толчком к чему послужили известные ленинские идеи о роли хроники на раннем послереволюционном этапе развития нашей страны. Именно воплощение в жизнь этих идей и привело к возникновению первых хроникальных кадров, снятых в Белоруссии как до, так и после создания в 1925 году треста «Белгоскино», призванного решить задачу организации собственного кинопроизводства в республике.

Жаль, что в этом богатом фактами разделе книги автор лишь упомянул о частом включении сюжетов из жизни Белоруссии в журнал «Кинонеделя». Ведь примерно в восьми из сорока трех номеров вертовской «Кинонедели», то есть почти в каждом пятом выпуске журнала были кадры, снятые на белорусской земле. Значительная часть выпусков «Кинонедели» дошла до нас лишь в виде фрагментов, и можно предположить, что белорусских сюжетов было больше.

Как пример того, «что чем дальше уходит время, чем больше отдален кинодокумент от событий, в нем запечатленных, тем неизмеримее возрастает его ценность» (с. 11), автор приводит хроникальный выпуск 20-х годов о VI съезде Советов Белоруссии. Отметив, что снята эта хроника, с точки зрения технического и творческого исполнения, весьма ординарно даже для своего времени, автор подчеркивает, что тем не менее она стала для сегодняшнего зрителя «важным источником познания истории своей страны, источником, из которого можно почерпнуть не справочные данные, то есть соответствующие даты, цифры, проценты и прочее, а ощутить подлинную атмосферу жизни тех лет» (с. 12). Учитывает автор и специфику зрительского восприятия в 20-е годы; тогда даже самый убого снятый материал воспринимался публикой «на ура», поскольку именно благодаря хронике зритель тех лет впервые соприкасался с большим миром, оказывался непосредственно вовлеченным в сферу социально-культурных преобразований в стране (см. с. 14).

Из этих соображений и выстраивается основная мысль автора: низкое качество, примитивность и серость старой хроники (имевшие часто объективные причины разного свойства) искупались в прошлом, с одной стороны, общественной важностью ее содержания, с другой же — неискушенностью тогдашнего массового зрителя, восторженно и удивленно воспринимавшего уже сам феномен кинозрелища. Сегодня эти недостатки старой хроники искупаются ее исторической уникальностью, идущей опять же от общественной важности содержания, с годами возросшей. Но чем мо-

[2] Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 78.

гут быть искуплены примитивность и серость, присущие хронике наших дней?! Что сегодня может спасти от зрительского равнодушия периодические выпуски хроники, запаздывающие и сделанные по-старинке, шаблонно?

«...Кинохронике, — пишет А. Красинский, отвечая на эти вопросы, — как показало время, был отпущен свой срок. Необходимость в ней сегодня отпала или, скажем мягче, отпадает. Привычный киножурнал (о новостях), который почти постоянно сопровождает игровую картину на киносеансах, не вызывает уже того интереса, как раньше» (с. 19). Подобный глобальный вывод выглядит несомненно чересчур полемически заостренным и, думается, очень уж поспешным. Скажем, газеты и радио продолжают выполнять свои специфические функции, несмотря на поток оперативной информации по телевидению. Точно так же сохраняется сегодня нужность и важность кинохроники как таковой.

Кто знает, родись Д. Вертов чуть позже и доживи он до наших дней, не оказался ли бы он сегодня за пультом многоканального телецентра, монтируя оперативную информацию, беспрерывно поступающую от киноков-телеоператоров с разных концов земного шара, превращая ее, эту информацию, в «зрительно-смысловую формулу, в экстрактное «вижу» [3]. Весь этот визуальный поток, «стремительный обзор расшифровываемых киноаппаратом зрительских событий» [4], подвергнутый обработке по требованиям элементарной киногении, темпоритмизации, ассоциативной и тематической связности, может быть, снабженной комментарием, поступал бы на экран наших телевизоров, являя собой тот самый обзор мира через каждые несколько часов времени [5], который только и мог бы снять необходимость демонстрации хроники в кинотеатрах.

Кроме того, автор не учитывает, на мой взгляд, важного различия просмотра хроники по домашнему телевизору и в кинозале: если просмотр телепрограммы часто представляет собой пассивное посматривание без отрыва от какого-либо дела, то, придя в кино и таким образом на какое-то время отключившись от постоянного круга своих забот, отринув автоматизм повседневности, зритель смотрит хронику иначе. И пусть это будет хроника недельной или месячной давности, пусть зритель уже читал об этих событиях и слышал о них по радио, пусть он даже «что-то такое вроде бы смотрел по телевизору», все равно ему будет интересно с особой обстоятельностью и повышенным эффектом присутствия, возможным лишь в кинозале, видеть, скажем, очередное заседание СЭВ, жизнь Парижа или Будапешта, встречу глав правительств, острые моменты нашумевшего матча и т. д.

Конечно, крайний вывод А. Красинского о закате хроники сделан прежде всего в полемике с явлениями своего рода «антихроники» в некоторых выпусках киноперіодики, и в этом смысле его мнение правомерно и плодотворно, но нельзя не учитывать, что оно все же неполно отражает современную ситуацию в отношении кинохроники в кино и на телевидении.

Выход из ситуации обесценивания хроники — как в смысле историческом (устаревание форм и методики), так и в моральном (компрометация архаичностью приемов самой идеи хроники) — кроется прежде всего в сознательной замене информативных задач глубоким осмыслением киноматериала, построением на его основе концептуального, актуального по проблематике и эмоционального по воздействию образа окружающего мира.

Примерно таково резюме второй главы книги «От факта к образу». Отталкиваясь от опыта достижения образности в «Турксибе» В. Турина, «Ленинской Киноправде» № 21 Д. Вертова, «Битве за нашу Советскую Украину» А. Довженко, автор находит продолжение этих традиций в белорусских документальных фильмах разного времени. Он интересно и на богатом материале размышляет о роли яркого авторского слова в документальном фильме, о приеме драматизации путем контрастного сопоставления материалов дейст-

[3] Вертов Д. Статьи. Дневники Замыслы, с. 113
[4] Там же, с. 58.
[5] См. там же, с. 68.

вительности. Говорит автор и о начавшей нарастать в 60-е годы тенденции прямого интервью с участниками давно минувших событий для получения хроникального слепка коллективной памяти поколения, то есть об особом внимании кинематографистов к «человеческому фактору» события. С этой точки зрения анализируются более сорока белорусских документальных фильмов относительно недавнего времени, выявляются плюсы и минусы созданных документалистами образных решений той или иной темы, причем особое внимание уделяется картинам, ставящим своей целью создание образа человека, разработку актуальной и сложной темы «человек в труде».

Автор подчеркивает, что наиболее острая проблема в творчестве мастеров документалистики — необходимость и умение преодолеть диалектическое противоречие между документальностью и образностью, фактографичностью и художественностью. В решении этой проблемы раскрывается и индивидуальность создателей фильма, и секрет успеха или неуспеха его у зрителей.

В третьей главе книги — «Проблемы проблемного фильма» — также дан небольшой экскурс в историю белорусской кинематографии: автор находит корни современного остропроблемного фильма в проблемности белорусских культурфильмов и агитпрофлент 20—30-х годов, а главное — в социально-исторической специфике советского кино, в его общественной активности. Вот почему автор считает необходимым использование мощных воспитательных возможностей современного документального кино для борьбы с различного рода аномалиями в жизни общества. Он анализирует опыт примерно двадцати документальных лент такого рода, накопленный белорусскими кинематографистами. Размышляет автор и об умении кинодокументалистов остро, интересно, исходя из зрительского восприятия, дать на экране рассказ о многообразных и интенсивных позитивных процессах нашей жизни — от перемен в организации труда строителей до преобразований в сельском хозяйстве. Всему этому посвящен раздел третьей главы книги, который автор назвал «Выносится на обсуждение...», подчеркнув тем самым злободневность и динамизм отображенных в кино процессов. Последний же раздел книги озаглавлен «Надежды и тревоги 10-го «А» — по названию полнометражного документального кинонаблюдения (временной охват фильма — десять лет!), исследующего проблему воспитания человска нового общества. Собственно, развернутый анализ этого фильма и представляет собой содержание всего данного раздела. Пример этой картины дает автору возможность размышлять о путях дальнейшего поиска кинодокументалистики, о повышении ее социальной значимости, остроты, образности.

Историзм книги «Кинодокумент и образ времени» заключается не только в открывающих каждую очередную главу экскурсах в прошлое белорусского кино. Он прежде всего — в присущем автору здоровом критическом пафосе, направленном на преодоление «остаточной намагниченности», идущей от пагубных для судеб хроники тенденций 40-х годов, от инерции бесконфликтного подхода к действительности.

Избегая обрамления своих рассуждений конечными теоретическими выкладками, автор оставляет читателю возможность для самостоятельного домысливания, чем обеспечивает книге доступность для самого широкого читателя; в то же время она способна вызвать интерес и у специалистов. В связи с этим некоторое недоумение вызывает ее тираж — всего 1750 экземпляров. А ведь книга общеполезна и своевременна еще и потому, что в ней на материале белорусской документалистики рассмотрены актуальные вопросы всей нашей общесоюзной документальной кинематографии.

Е. Карцева

Углубляя связи с жизнью

Заметки о румынском кино на рубеже 80-х годов

Пожалуй, наиболее важным показателем, характеризующим развитие румынской социалистической кинематографии в последнее время, является резкое увеличение удельного веса национальной кинопродукции в прокате страны. Так, в 1978—1979 годах треть всех билетов, проданных в 560 городских и сельских кинозалах Румынии, пришлась на долю картин отечественного производства, что объясняется, на наш взгляд, не только ростом его объема (количество выпускаемых в стране фильмов достигло к 1980 году 25, а к 1990-му его предполагается довести до 50—60 полнометражных лент в год). И хотя многие румынские режиссеры (их отряд тоже вырос: за последние 15 лет состоялось 35 режиссерских дебютов) по-прежнему отдают предпочтение развлекательным жанрам (кинопроизводство в стране построено на хозрасчетном принципе: основные фонды — прибыль от проката), серьезные проблемные картины занимают все более прочные позиции на экранах Румынии; зрительский интерес к ним неустанно повышается.

Решительный поворот к актуальным, животрепещущим темам большой общественной значимости наметился в кинематографе Румынии во второй половине 70-х годов.

Стоит сказать что киноискусство Румынии вышло на этот путь вслед за национальной литературой, лицо которой определяет сегодня творчество таких крупных писателей, как Думитру Попеску, Аугустин Бузура, Дину Сэрару, Константин Цою, Фэнуш Нягу, Петре Сэлкудяну. Естественно, что многие румынские фильмы последних лет поставлены по произведениям этих авторов.

В данной статье речь пойдет о новых работах нескольких румынских режиссеров — Александру Татоса, Иосифа Демиана, Мирчи Данелюка, Ады Пистинер. Картины этих талантливых мастеров отличает прежде всего глубокий, серьезный интерес к социальным и нравственным проблемам, важность которых ощущается сегодня особенно настоятельно. Искренне поддерживая здоровые, плодотворные явления и тенденции, характеризующие жизнь социалистического общества, они столь же последовательны в осуждении всего, что мешает дальнейшему движению страны вперед, препятствует совершенствованию общественных отношений и человеческой личности. При этом они обращаются как к историческому прошлому, так и к современному материалу.

... 1944 год. Пограничная деревушка, затерявшаяся среди бескрайних лесов и зеленых холмов на берегу Дуная. По другую сторону реки — Сербия, где лютуют немцы. Здесь же царят тишина и покой... Залитый солнечным светом школьный двор, где ведет урок молоденькая учительница Анастасия... Воскресенье. Полный радости и веселья сельский праздник. Яростно крутится «чертово колесо». Жители в красочных костюмах позируют местному фотографу. Иконописные старухи в черном смотрят на развлекающуюся молодежь.

Вот заиграли лэутары, закрутилась зажигательная стремительная хора. Рядом с Анастасией танцуют ее возлюбленный, Эмиль, и его отец, Костайке, — еще не старый, рослый и красивый мужчина.

Светлая, безмятежная тональность отличает первые эпизоды фильма Александру Татоса «Скорбно Анастасия шла» (1979). Как будто ничто не предвещает трагедии, которая после покажется еще страшнее. Одноименная повесть Думитру Попеску начиналась совсем не так. С мрачных снов Анастасии, с ощущения смерти, как бы разлитого вокруг. «Ночью подохла кобыла, которая не смогла ожеребиться... Черный смерч, пронесшийся над деревней, умертвил всех птиц, и мертвые воробьи висели вниз головой, напоминая гниющие сердца... Смерть разгуливала по улицам, по деревьям, по веткам, как у себя дома»[1].

Картина строится иначе. Главный ее прием — контрастность действия, показ страшного в обыденном. Всего несколько фраз из воспоминаний литературной героини — о лете, которое она провела с возлюбленным, о зажигательном танце на берегу Дуная, о селе, каким оно было до прихода немцев, — трансформированы на экране в целую серию прекрасных в своей живописности сцен, открывающих фильм. Как не похожи они на эпизоды, относящиеся к тому времени, когда в деревню пришли фашисты и увезли на фронт всех молодых парней! ...Сеет мелкий нескончаемый дождь. Редкие прохожие спешат вдоль опустевших улиц. Мешки, которыми укрываются люди, делают их похожими на приготовленных к смертной казни...

Повесть изобилует длинными монологами главных героев — Анастасии и Костайке. Может быть, потому ее так долго — 12 лет — не экранизировали. Создатели картины (сценарий написал сам автор вместе с режиссером), взявшись за это нелегкое дело, прежде всего ушли от литературности, предложили чисто кинематографическое образное решение. В диалоге антагонистов девушка олицетворяет собой свет, высокое нравственное начало. Гитлеровцы и те, кто подчинился им, особенно Костайке, ставший при них примарем, старостой села, олицетворяют тьму. Мотив равнодушия, трусости, страха обывателей, благодаря которым тьма теснит свет, становится в фильме ведущим.

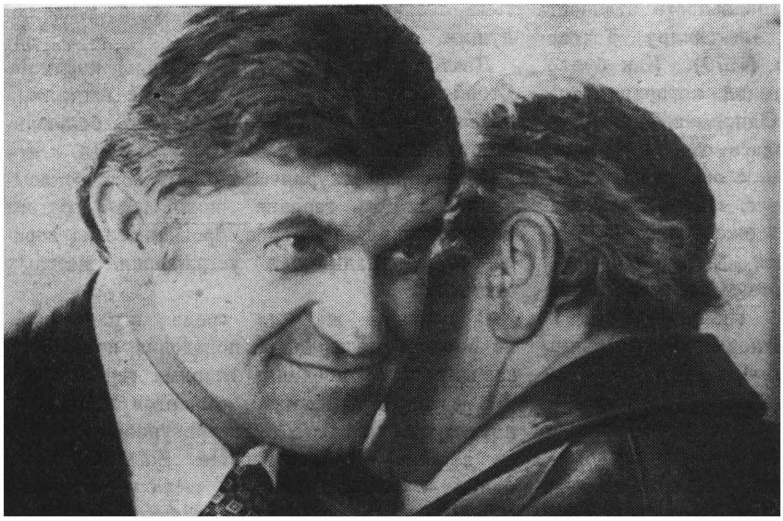
Доктор Флори, ветеринар Пауль, корчмарь Стойкович, загадочный человек с гантелями описаны у Попеску весьма кратко, большинство из них просто названы. Это люди, которые из своих шкурнических интересов отказываются помочь героине похоронить убитого немцами партизана-серба, брошенного на деревенской площади для устрашения местных жителей.

В фильме же эта среда играет крайне важную роль: от ее поведения во многом зависит исход поединка главных героев.

В связи с изменением акцентов в картине появляются эпизоды, в литературном оригинале вообще отсутствовавшие. Еще в начале ленты — в той мирной ее части — Костайке пытался соблазнить официантку, работавшую у Стойковича. Она сопротивлялась, да и хозяин помешал. Вскоре после прихода фашистов эта девица появляется перед сидящими в корчме гитлеровцами с модной прической вместо прежней длинной косы, в кричащем зеленом платье и красных туфлях. Теперь она сама предлагает себя занявшему официальный пост Костайке. А он куражится и, уезжая на машине, требует, чтобы она пешком пришла к нему домой, хотя эта модница еле ковыляет по улице на своих непомерно высоких каблуках. Испытывает староста свою власть и над завсегдатаями кабачка, над теми самыми, упоминавшимися в повести доктором, ветеринаром, бывшим почтальоном и самим хозяином заведения. Приказывает им стоять на одной ноге — они и стоят, не шелохнувшись, как псы, ожидающие подачки.

«Все вы — мертвецы для меня, — в гневе кричит Анастасия, понимая, что никто в селе ей не поможет. — Я убила вас, будто и вы умирали, на глазах у меня стыли». Не только эта фраза, но и сама суть конфликта роднит этот фильм с более ранним — «И тогда я приговорил их всех к смерти» (1972) режиссера Серджиу Николаеску. Там была иная по сюжету, но сходная по смыслу ситуация. Если до утра не найдут того, кто убил немецкого солдата, гитлеровцы казнят всех жителей де-

[1] Попеску Думитру Раду. Скорбно Анастасия шла. — Зарубежная повесть, вып. 3. М., 1980, с. 553—551.



«Слеза девушки», режиссер Йосиф Демиан

ревни. Тогда местная «интеллигенция» — доктор, нотариус, священник — буквально покупают старика, считающегося местным дурачком, чтобы он взял на себя это убийство и спас их всех. Вот тогда-то мальчик-сирота, глазами которого показано происходящее, приговаривает этих людей к смерти. Однако они остаются в живых. Погибает он сам.

Скорбно пройдя свой путь, умирает и Анастасия. Оставшись совсем одна, пережив предательство Эмиля — истинного сына своего отца, трусость тех, кто мог ей помочь, недоброжелательность односельчан, героиня остается верна своим нравственным убеждениям. («Кто не даст гроша на поминки, сам не стоит полтинки». «Непокорных от кормушки-то в свинарнике отпихивают, но не все свиньи». «Наш долг хоронить мертвых, иначе на корню живое подорвем».)

Однако и в показе смерти Анастасии фильм отошел от грубоватой натуралистичности повести. Где-то в середине книги Костайке, желая развеселить больную девушку, рассказывает «смешную» историю о Стойковиче, который пошел ночью в немецкий нужник да и провалился в темноте в выгребную яму. Так и сидел до утра по горло в дерьме. Когда же упорство непокорной Анастасии стало угрожать его собственному благополучию, староста разделался с ней таким же образом, объяснив смерть девушки несчастным случаем.

В картине гибель героини решена иначе. После похорон серба, вызвавших явное неудовольствие немцев, Костайке, желая обелить себя в их глазах, посадил девушку под замок в класс той самой школы, где она еще так недавно учила детей. Прибежал Эмиль, пытаясь вымолить прощение за свою трусость, но она и не посмотрела на него. Тогда староста отпер дверь и разрешил Анастасии уйти. Как только девушка вышла на улицу, ее схватил верный подручный примаря, человек огромного роста с умом младенца. (В повести лишь несколько раз упоминается «человек с гантелями». В фильме же этот образ развит, приобретя зловещее звучание. Он как бы двойник Костайке, которому поручается вся палаческая работа, ибо он, как и Костайке, наслаждается возможностью внушать людям ужас.) Силач быстро душит девушку и бросает в корыто с известковым раствором. Там Анастасия лежит, как царственная мумия в саркофаге, а из щелей деревянных немецких нужников за происходящим трусливо наблюдают завсегдатаи кабачка. Возникает впечатляющий

зрительный образ: даже мертвая, эта хрупкая девушка одерживает нравственную победу над толстокожими обывателями.

...Надрывает душу колокольный звон, нависающий над пустой деревенской улицей, проникает через закрытые ставни душераздирающий крик мальчика — единственного друга Анастасии: «Убили ее! Убили!» Его звонкий голос — обвинение всем тем, кто побоялся, ушел в сторону, спрятался за спасительные доводы «здравого смысла». Эти финальные кадры снова светлы, как бы подтверждая мысль героини картины: человек из света сотворен...

Трагедийный накал фильма заставляет вспомнить «Антигону», правда, скорее не в античном — софокловском — варианте, а в современном — ануйевском. И хотя здесь другие имена: Антигона зовется Анастасией, Гемон — Эмилем, Креонт — Костайке, суть нравственной коллизии та же: прославление человеческого достоинства, сохранение его в самых, казалось бы, неблагоприятных обстоятельствах. Анастасия, как и Антигона, не уступила даже тогда, когда староста самым убедительным образом доказал бессмысленность упорного желания похоронить мертвого, который ей даже не брат (ситуация более заострена по сравнению с античным мифом), не родственник, не любовник.

Лучше погибнуть, чем покориться насилию, пойти на компромисс с собственной совестью, — эта идея, прозвучавшая в ануйевской «Антигоне», в оккупированной немцами Франции была воспринята как прямой призыв к сопротивлению. Та же мысль — и в картине «Скорбно Анастасия шла», но уже развитая на конкретном материале фашистской оккупации. Хотя гитлеровцы здесь все время остаются где-то на периферии фильма, их присутствие в селе — исходная мотивировка поступков обывателей.

Доминирующая черта характера героини — ее нравственный максимализм, неспособность изменить своим принципам. В прекрасном исполнении молодой румынской актрисы Анды Онессы, удостоенной премии за лучшую женскую роль на Карлововарском кинофестивале 1980 года, перед зрителями предстает тихая, мягкая, на первый взгляд невзрачная девушка. Маленькая, беззащитная, совсем еще юная. (Запоминается эпизод, в котором она сама себя развлекает вечером в своей одинокой комнате, устраивая на стене театр теней.) Ей неуютно и страшно в чужом селе, где нет у нее ни родных, ни близких. Но эта «дикарка», лицо которой освещено каким-то внутренним светом, умеет любить, не прощая в то же время ни предательства, ни даже минутной слабости своему избраннику.

Высокое понимание морального долга наряду с собственным ощущением тяжести одиночества, как в жизни, так и в смерти, заставляет девушку совершить, по общему мнению, безрассудный поступок, за который пришлось так дорого заплатить. Но ее подвиг — пример того, что никакие самые страшные обстоятельства не могут унизить настоящего человека, лишить его цельности, запятнать чистоту. Анда Онесса сумела показать это на экране наглядно и убедительно.

Не так-то прост и противник Анастасии, Костайке, в замечательном исполнении актера Амзы Пели. (Кстати, он же играл роль старика в фильме «И тогда я приговорил их всех к смерти».) Его герой — отнюдь не карикатурный злодей. Человек волевой и сильный, сумевший полностью подчинить себе сына, он надеется то же самое сделать и с будущей невесткой. Девушка кажется такой тихой, робкой, податливой, что обратить ее в свою веру не составит особого труда, полагает староста. К тому же Анастасия самому ему нравится, и Костайке искренне старается преподать ей уроки «житейской мудрости». Он действительно не понимает бесплодного, на его взгляд, упрямства — намерения во что бы то ни стало похоронить этого совершенно чужого партизана.

Когда же все-таки лопата девушки вонзается в землю, она напоминает падающий нож гильотины. Как только поступок Анастасии, нарушившей немецкий запрет, стал угрожать положению, а следовательно, и благополучию старосты, участь героини была решена. Так в фильме еще раз было подчеркнуто: основа

несправедливости всякого рода часто не столько злая воля, сколько безграничный, многоликий человеческий эгоизм.

«Скорбно Анастасия шла» — яркий пример современного антифашистского фильма. Его можно поставить в ряд таких картин, как «Нюрнбергский процесс», «Конформист». При несходстве сюжетов, жанров, способов образного решения эти произведения роднят глубокие авторские раздумья о питательной среде фашизма. Еще в канун второй мировой войны Бруно Ясенский взял эпиграфом к своему роману «Заговор равнодушных» строки из «Царя Питекантропа Последнего» Роберта Эберхардта:

«Не бойся врагов — в худшем случае они могут тебя убить.

Не бойся друзей — в худшем случае они могут тебя предать.

Бойся равнодушных — они не убивают и не предают, но только с их молчаливого согласия существуют на земле предательство и убийство» [2].

Нельзя, пожалуй, лучше выразить суть коллизий названных выше антифашистских лент.

Однако достоинства фильма «Скорбно Анастасия шла» — не только в значительности содержания. При сравнении картины с повестью, несколько претенциозной по форме, отчетливо проступает не только собственная интонация, но и большее самоограничение авторов. Не рабское копирование, а сохранение духа литературного первоисточника, переданного сугубо кинематографическими средствами. Высокая изобразительная культура здесь не самоцель, а пример смыслового образного решения. Эпизоды, которых не было у Попеску, введены органично, неназойливо. Точно выбранные исполнители главных ролей лаконичны и выразительны. Все это вместе взятое делает фильм Александру Татоса заметным явлением в современном румынском кино. Этой картиной режиссер продолжил тему, заявленную в его дебюте — «Красных яблоках». Там также ставилась — только на современном материале — проблема нравственного выбора, необходимости принятия решения в трудной, критической ситуации.

Внимание к визуальной стороне кинопроизведения, к его живописности во многом связано с приходом в режиссуру талантливых операторов. Например, Николае Марджиняну поставил триллер «Человек в плаще», отличающийся прекрасно созданной атмосферой, емкой образностью. Мирча Верою интересно снял психологическую драму «Между параллельными зеркалами», где, однако, стилистические ухищрения не смогли замаскировать отсутствие значительного содержания. К числу «совместителей профессий» относится и Иосиф Демиан. Его режиссерский дебют «Слеза девушки» сразу же привлек внимание оригинальной трактовкой одноименного романа Петре Сэлкудяну. (В русском переводе — «Дед и Анна Драга» [3].)

В основе сюжета — реальное происшествие: в 1970 году в трансильванской деревне Глигорешти зверски убили девушку. «Как сегодня в селе могут совершаться преступления? — размышляет приехавший из Бухареста для расследования этого дела майор милиции по прозвищу Дед. — Прежде убивали из-за земли, частная собственность была вечным источником кровавых конфликтов, но сегодня...» Результаты следствия отвечают на этот вопрос: прошлое дает себя знать и двадцать лет спустя. Конфликты во взаимоотношениях сельских жителей, отголоски событий времен коллективизации показаны в романе — а потом и в фильме — достаточно объективно и без лишней тенденциозности.

Сохранив дух, социальный пафос, размышляющую интонацию книги, Демиан сумел создать произведение, построенное на интересном приеме: следствие показано через оптический крест телекамеры. Множество лиц появилось в селе в связи с происшествием: сотрудники розыскной группы, газетчики, телерепортеры. Игровыми средствами реконструируя реальное событие, аппарат почти документально шаг за шагом воспроизводит ход расследования, фиксируемого телевидением на пленку. При-

[2] Ясенский Бруно. Заговор равнодушных. — Новый мир, 1956, № 5, с. 72.

[3] Сэлкудяну Петро. Дед и Анна Драга. — Современный румынский детектив. М., 1981, с. 225—393.

чем это не скрывается, а, наоборот, подчеркивается, иногда даже сатирически. Например, во время расспросов крестьян о погибшей микрофон все время в кадре. Когда говорит председатель кооператива, у него над головой специально держат ветку — для колорита. Кто-то из местных жителей боится камеры, убегает от нее. Появляется мальчик с зонтом от солнца, тень от которого закрывает часть кадра. Вся кинематографическая «кухня» обнажена. Сделано это с умыслом: таким образом авторы намеренно отделяют кино от жизни.

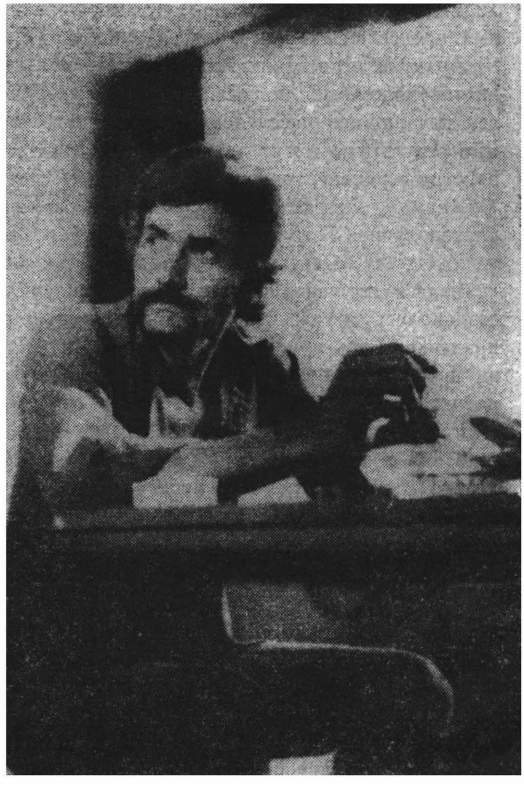
Ибо, несмотря на детективность сюжета, не фабула — главное в фильме. Картина не столько о «слезе девушки», сколько о румынском селе, его людях, их заботах. Один за другим — на крупных планах — свидетели рассказывают о погибшей Анне Драге. Это не актеры, а крестьяне, удивительно естественные, по-человечески колоритные. Пусть корява и не очень грамотна их речь, но она певуча и полна достоинства. Сменяют друг друга — опять на крупных планах — подозреваемые: жених убитой Прикопе, бывший директор школы Морару, бригадир Корбей. Им показывают фотографии мертвой Анны (на одной из них под глазом застыла слеза), и аппарат снова через крест оптики фиксирует мельчайшие нюансы выражения их лиц.

...Выезд на место происшествия. Залитые солнцем излучины реки Муреш, песчаные берега, темная стена леса за околицей. На этом фоне Морару рассказывает, как они получали землю во время национализации. Корбей тогда швырнул в костер жену богатея Крэчуна, причинившую ему много зла. Объятая пламенем, она бросилась с высокого обрыва в воду и утонула. Сам же Крэчун, изгнанный из села за агитацию против кооператива, теперь уже старый и полусумасшедший, обосновался в погребе около своего сожженного дома. Из его невнятной речи удается понять, что он видел, как Анна измеряла колхозные поля. Не это ли причина убийства? Может быть, земли на самом деле больше, чем указано в акте, и урожай с этих излишков остается неучтенным? Кого-то это испугало?

Когда допрашивают глухонемую мать Прикопе, она знаками дает понять: незадолго до убийства видела на берегу Корбея. Следователь вместе с телерепортерами приходит к бригадиру домой, где он бреется во дворе перед осколком зеркала. Камера подробно показывает крестьянское хозяйство: ровно уложенные поленницы дров у забора, мирно роющихся в пыли кур и уток, зеленеющие грядки огорода. Старуха с тазом суетится вокруг сына, чтобы дать ему смыть мыло со щеки. Ощущение реальной, неприкрашенной жизни возникает здесь удивительно живо.

Еще один допрос Корбея — теперь уже в милиции. Камера у самого его лица. Он признается, что действительно изнасиловал Анну,

«Проба микрофона», режиссер Мирча Данелюк



загоравшую на обрыве, но божится — не убивал ее! Снова место происшествия: тщательные поиски следов, дополнительных улик. И, наконец, найдены неопровержимые доказательства: Анну ударил камнем и столкнул вниз Крэчун. Выясняются и причины: он увидел ненавистного ему бригадира с девушкой и решил отомстить за расправу с женой. Как только Корбей скрылся, старик подкрался сзади к Анне, оглушил и сбросил с обрыва, надеясь, что все подозрения падут на его обидчика. Однако арестовать убийцу не успевают: он умер, съев сделанный им из земли макет своего бывшего дома. Расследование закончено. Все его участники позируют перед объективом, и эта фотография долго держится на экране.

Содержание фильма — не столько поиски преступника и анализ прошлого, толкнувшего его на убийство, сколько конфликт, характерный для сегодняшнего дня. Образцовый председатель передового кооператива Урдэряну и агротехник Анна Драга — вот два противоположных полюса. Урдэряну недоволен начавшимся расследованием, ибо полученные результаты могут повредить престижу хозяйства в районе, где оно на прекрасном счету. На самом же деле в селе совсем не все благополучно. Устраивался намеренный падеж телят, чтобы обеспечить праздничное угощение, утаивался истинный размер засеянных земель, создавались неучтенные излишки продукции, практиковались приписки к отчетам и подчистки протоколов общих собраний членов кооператива. Анна не могла на все это спокойно смотреть и скоро стала «неудобным» для председателя и его приспешников человеком. Что только с ней ни делали: подстраивали обвинения в должностной халатности, распускали порочащие слухи, увольняли. Но девушка была из тех молодых, которые хотят жить без вранья. И если бы не гибель, она вывела бы председателя и бригадира Корбея на чистую воду. Так, ни разу не появившись в картине живой, Анна Драга стала одним из основных ее положительных героев.

Умение, с которым режиссер сочетает детективную интригу с серьезной социальной темой, поразительно. Ход следствия — с характерными для жанра подозрениями, падающими то на одного, то на другого, ложными мотивами, постепенное приближение к истине и, наконец, обнаружение убийцы — неотделим от национального колорита жизни села. Его приметы подмечены зорким глазом художника. Непохожее на городское, своеобразное убранство крестьянских домов. Изделия в народном стиле — вышитые полотенца, салфетки, скатерти, замысловатые резные наличники, крылечки, полочки. Живописная одежда старух. И наряду с ними — альбом с фотографиями актрис, вещи умершей — босоножки, платья, шиньон, — на которых отпечаток сегодняшнего дня. Комедийные сценки: дородная крестьянка пытается соблазнить с помощью домашней наливки и обильного угощения немолодого, любящего приложиться к рюмке и вкусно поесть шофера следователя...

Обе эти ипостаси соседствуют в фильме удивительно органично. А ведь режиссеру было совсем не легко совместить на экране крестьян и актеров-профессионалов. (Особенно впечатляет своей полной естественностью Дорел Вишану — исполнитель роли следователя.) Непросто было удерживать внимание зрителей, показывая многочисленные допросы. Спасали ключевые для стилистики картины крупные планы. Человеческие лица на них — целая гамма эмоций, мыслей, настроений. Для тех, кто привык следить лишь за сюжетом, такой медленный, неторопливый ритм, обилие разговоров может показаться скучным. Для внимательной и искушенной публики именно здесь разворачиваются подлинные драматические события.

Создатели «Слезы девушки» недаром используют телевизионную стилистику: крупные планы, четкость построения кадра, отсутствие полутонов, резкие монтажные стыки длинных кусков. В этом — и следы их прошлого (Иосиф Демиан, как и Мирча Данелюк и многие другие молодые румынские режиссеры, пришел в кино с телевидения), и внутренняя полемика с многочисленными штампами, которые ТВ успело накопить. Форма телерепортажа в фильме подчеркивает, какие огромные

«Круиз», режиссер Мирча Данелюк

возможности кроются для этого вида искусства в соприкосновении с подлинной реальностью, с жизнью села в данном случае.

Та же проблема — телевидение и художественная правда, — но в ином ракурсе, была поставлена за год до «Слезы девушки» режиссером Мирчей Данелюком в картине «Проба микрофона» (1979). В ее начальных эпизодах зритель также знакомился с телевизионной съемочной группой, делавшей репортаж из отделения милиции на вокзале — о «зайцах», снятых с поездов. Именно там происходит знакомство оператора Нелу (его играет сам режиссер) с молодой работницей Анной, взбалмошной, но удивительно непосредственной девушкой. Нелу не свободен: он связан романом с режиссером группы Луизой, деловитой, рослой, красивой, хотя уже и не очень молодой женщиной (ее играет Джина Патрики — известная театральная актриса). Дальнейший сюжет строится на контрасте этих двух антагонистических по своей сути образов.

Для Луизы искренность, подлинность, непосредственность — пустые слова. Она слишком привыкла к «показухе» своей профессии, где все празднично, нарядно и нередко выглядит совсем не так, как в действительности. Например, телегруппа снимает сюжет на заводе. Жизнь женского общежития поворачивается лишь парадной стороной. Работниц прихорашивают, одевают в национальные костюмы. Репетируют с ними сцены «народного энтузиазма». Произносят обкатанные слова.

Луизу не волнуют этические проблемы. Она не останавливается перед тем, чтобы снять скрытой камерой свидание Анны с бывшим женихом — это должно дать ей козырь в борьбе за Нелу. А ему все больше претят и работа, фиксирующая часто инсценированную, а не подлинную жизнь, и чувствующая себя прекрасно в этой обстановке возлюбленная. Его безудержно тянет к Анне — безалаберной, изменчивой, но всегда искренней...

Это стремление к искренности, протест против ханжества, фальши, демагогии отличают и фильм Мирчи Данелюка «Круиз» (1981). Туристическое путешествие на пароходе уже стало традиционным для развлекательного фильма. Вспомним шведскую картину «Чартерный рейс», показанную в рамках XII Московского международного кинофестиваля. Данелюк же сумел поднять юмор комедий такого рода до сатирического уровня.

...Юношей и девушек самых разных профессий премировали за хорошую работу, участие в самодеятельности, чистоту рабочего места бесплатной поездкой на лодках по Дунаю. Сбор участников перед выездом. Молодежь, скептически слушающая руководителя круиза — пожилого, неулыбчивого человека, пичкающего их стандартными, приевшимися указаниями. Камера выхватывает из общей массы сидящих в зале основных действующих лиц. Во время вечера танцев, завершившего собрание, будущие путешественники знакомятся между собой.

И вот уже лодки с молодежью, как цыплята за наседкой, тянутся за пароходом «Георгиу», где в каютах расположилось старшее поколение: уже знакомый нам руководитель с полненькой, симпатичной женой, врач с супругой — тощей, длинной дамой в очках — и другие. Остановки, экскурсии на берег, приветствия пионеров, ночевки в огромных классах пустующих летом школ. Игры в жмурки по вечерам: пойманного надо узнать, ощупав не рукой, а ложкой...

Постепенно зритель знакомится с теми, кого уже показала ему камера на первом собрании. Хорошенькая девушка-парикмахерша, за которой ухаживает застенчивый молодой человек (снова сам Мирча Данелюк): даже здесь она занята общественной работой — делает стенгазету, организует участников круиза на уборку территории птицефабрики, которую они посетили. Юноша, выдающий себя за портного и сшивший понравившейся ему девушке слишком смелый купальный костюм. Настойчивая незнакомка, не участвующая в круизе, но преследующая жениха.

...Кадры летнего отдыха на голубом Дунае с зелеными, поросшими лесом берегами. Яркое солнце, брызжущий сок спелого винограда, юношеская влюбленность, шутки, невинные шалости и проделки. Но по мере того, как в ставшей темной воде все чаще отражается свинцовое небо, фильм приобретает иную окраску: юмор сменяется сатирой.

На первый план выдвигаются фигуры руководителя и врача. Последний, правда, просто смешон с его клоунски спадающими штанами и неуемным желанием приволокнуться за молоденькой. Первый же мало-помалу становится образом почти зловещим. Вот он пытается решить конфликт, возникший на вечере в школе. «Незнакомка», наконец, «застукала» своего возлюбленного во время танца с другой и во всеуслышание требует, чтобы он прекратил флирт и женился на ней. Тут же устраивается общее собрание по этому вопросу. Мнения присутствующих разделяются, но большинство все-таки кричит, что проблемы такого рода следует решать самим этим двум молодым людям, а не голосованием. Председательствующий руководитель с этим не соглашается, и тогда все видят, что он просто пьян.

Во время очередной игры в жмурки незадачливый водящий начал ощупывать ложкой телевизионное изображение. А как на грех в этот момент на экране выступало какое-то официальное лицо. Вызвав «виновного» к себе, руководитель выговаривает ему за недостаточную политическую зрелость. Этот человек, кичащийся своим боевым прошлым, на самом деле — ханжа и демагог, всем указывающий, что надо, а что не надо делать. При этом он чуть ли не в присутствии жены ухаживает за молоденькой девушкой из числа своих подопечных. Дело доходит до того, что, поссорившись с ним, супруга покидает пароход. Она спускается по сходням под звуки голоса мужа, читающего свой отчет о поездке: «Круиз прошел на высоком идейном уровне»...

Мирча Данелюк после прихода в кино с телевидения в 1975 году поставил уже шесть фильмов. (В советском прокате была его картина «Рейс».) Он сам пишет сценарии, сам их ставит, сам играет главные роли. Его картины отличает резкое неприятие всего фальшивого, ханжеского, лицемерного, желание открыто говорить о подлинных нравственных ценностях.

Изобразительный ряд в картинах этого режиссера всегда нешаблонен. Для него характерны тяга к документализму, правде факта (в первой половине «Пробы микрофона» многие эпизоды сняты методом «синема-верите»), тщательная разработка кадра, умело созданная атмосфера. Так, в «Круизе» вместе с опе-

«Стоп-кадр за столом», режиссер Ада Пистинер

ратором Тарко Габором он тонко передает изменение настроений с помощью одних и тех же приемов. Например, жмурки в первой половине фильма и та же игра, ставшая «идеологической диверсией», — во второй. Или прекрасно мизансценированные и визуально выразительные сцены на реке. Снятые сверху лодки то следуют за пароходом в живописном беспорядке, то выстраиваются в две шеренги, между которыми, как главнокомандующий на параде, едет, стоя в шлюпке, отдающий в рупор указания руководитель, то сиротливо бьются о берег у причала. Сделанные в разное время — в разгар солнечного дня, на закате, в дождливую или хмурую погоду, — эти кадры хорошо оттеняют смысловую направленность следующих за ними эпизодов.

Действие фильма «Стоп-кадр за столом» (1980) — дебют в игровом кино известной румынской документалистки Ады Пистинер — также относится к современности. И поражает прежде всего верностью показа жизни, как бы не инсценированной, а снятой скрытой камерой, отчего второй план приобретает глубину и смысл. Вот столовая самообслуживания, куда приходит архитектор Филипп Халунга (Александр Калягин) с новой знакомой — молодой сотрудницей проектного института. Толчея с подносами, нехитрые гуляш и компот, любопытные взгляды женщин, искоса бросаемые на немолодого, полного, непохожего на ухажера спутника экспансивной, живой, хорошенькой Нуши (ее играет известная румынская эстрадная певица Анда Келугэряну).

Пляж, где Филипп загорает вместе с девушкой. Заливается патефон, пожилые пары коротают время за картами, маленький мальчик катает по песку шину. Устроившаяся неподалеку молодежь скептически посматривает на не очень-то стройного Филиппа рядом с худенькой, загорелой спутницей. Деревенская изба, где они проводят ночь. Суровые взгляды лиц с фотографий на стенах, поджатые губы старухи-хозяйки, любопытные глазенки детей. Осуждение вольных нравов этих «городских» прямо висит в воздухе.

...Визит Филиппа к Нуше. Семья — отец, мать, брат — всем своим видом и поведением подчеркивают неодобрение выбора девушки. Чинная обстановка гостиной, где каждая вещь на своем месте и как бы демонстрирует себя. Мелодичное позвякивание красивой — только

для гостей — посуды. Обывательская среда, в которой выросла Нуша и взгляды которой она впитала, охарактеризована коротко и выразительно. Филипп дома. Ухоженная квартира, стерильная чистота, безукоризненный порядок. Но лишь телевизор объединяет семью, где каждый живет своей жизнью. Этот фон не менее, а временами, может быть, даже более важен, чем слова и поступки героев. Он многое помогает понять зрителям в характерах и отношениях сторон возникшего «треугольника».

Ада Пистинер настолько умело пользуется пластической выразительностью вещей, жестов, мимики, что ей даже иногда не нужен звук... Филипп, наконец, подкараулил любимую, по настоянию родных переставшую с ним встречаться. Она стремительно идет, почти бежит по улице, он не отстает и не перестает говорить. Самих слов мы не слышим — звук выключен, — видим лишь его лицо и ее бег. Но уговоры постепенно делают свое дело. Нуша замедляет шаг, начинает улыбаться. Филипп уже идет рядом, берет сумку, обнимает за плечи. Мы понимаем: он уйдет из дома, они будут вместе.

...Окраина города, куда приходится долго и тяжело добираться на автобусе. Трудный коммунальный быт: за стеной слышен то детский плач, то шум воды, спускаемой в уборной. Мещанская — хозяйская — меблировка комнаты с разбросанными повсюду носками, платьями, журналами, пластинками. Раздражительность Нуши, вынужденной проводить вечера в этом неприглядном жилище: друзья Филиппа не хотят с ней знаться. Да и сам он все чаще вызывает у нее претензии: толстый, неуклюжий, немодно одетый. Теперь он уже с грустью вспоминает свою прежнюю жизнь: уютную отдельную квартиру, вкусную еду, постоянную заботу любящей жены Клары.

Отношения Филиппа с Кларой (ее играет известная театральная актриса Дорина Лазар) — линия, для которой характерна не столько точность бытовых зарисовок, сколько верность психологических деталей. Эта высокая, угловатая женщина, не к лицу одетая и причесанная, и в молодости-то, видно, не отличалась красотой, а сейчас уж тем более. Но она прекрасная хозяйка, верная жена и хорошая мать. Ее роль в семье показывается всего лишь несколькими штрихами в сцене ухода Филиппа из дома.

...Клара неподвижно сидит на диване в чисто прибранной комнате. Раздастся звонок в дверь: муж пришел за уже сложенным чемоданом. Уходя с ним, он спохватывается, что забыл коричневые туфли. Где они? Ни слова не говоря, жена встает, находит эти злополучные туфли и подает ему. Приходится открыть туго набитый чемодан, а закрыть его снова Филиппу никак не удается. Тогда Клара все так же молча, умело переместив вещи, закрывает крышку и снова садится на свое место. Одного этого достаточно для обрисовки характера героини — ни скандала, ни даже упрека. И сразу понятно, что в семейном быту все делалось ее руками, держалось ее умением, ее трудолюбием.

Режиссер вносит разнообразие в жанровую трактовку эпизодов, не давая притупиться зрительскому восприятию. Шумный ночной скандал — с несправедливыми обвинениями в адрес Филиппа, плачем ребенка за стеной, стуком разбуженных их громкими голосами соседей и мелодраматической репликой «Все кончено!» — знаменует собой полный разрыв отношений и возвращение Нуши к родителям. Сразу же вслед за этой драматической сценой следует почти комедийная. Дождавшись пятнадцатого числа, Филипп приходит к жене с деньгами для дочери. Он чинно сидит на диване, пытаясь наладить неклеящийся разговор. Клара отвечает односложно, а время идет. Раздается звонок в дверь. Это таксист: ему надоело ждать у подъезда целый час и он принес оставленный в машине — до примирения — тот самый, уже один раз виденный нами чемодан. Появление шофера помогает избежать объяснения. Женщина понимает, что муж вернулся домой.

Вот они уже вчетвером — пришла дочь со своим молодым человеком — сидят за столом. Как будто бы все хорошо. Счастливый ужин в тесном семейном кругу. Но Клара печальна и, по-прежнему молчалива. А Филипп непроизвольным ловким броском кидает в рот кусо-

чек хлеба — жест, которому научила его Нуша. Стоп-кадр запечатлевает именно этот момент. И мы понимаем, что такой финал фильма весьма далек от традиционного «хэппи энда». Вновь соединившимся супругам едва ли будет легко вместе.

Мелодрама? По форме — да. Но, как и наш «Осенний марафон», — психологическая и бытовая драма по своей сути. Однако советский фильм акцентировал динамику характера героя. Здесь же, при том, что А. Калягин столь же блистателен, как и О. Басилашвили, в убедительной точности жестов и поступков — он играет д р у г о г о человека. Того, кто в осеннюю пору своей жизни не столько устраивает марафоны, сколько хочет любой ценой отодвинуть зиму...

Но «Стоп-кадр за столом» — не просто драма стареющего мужчины. Недаром Ада Пистинер говорила, что пригласила А. Калягина на главную роль не только потому, что он прекрасный актер. Его глаза удивительно красноречивы, в них — неуспокоенность и духовный поиск, как считает режиссер, вообще свойственные русским. Отсюда в фильме все время ощущается — в облике героя, в подтексте, втором плане — неудовлетворенность Филиппа своим устроенным, благополучным и в то же время заземленным, обыденным, лишенным движения и полноты чувств существованием.

Аде Пистинер чужды лакировка, украшательство, подделывание под вкусы зрителей. Главное для нее — передать всеми имеющимися в ее распоряжении кинематографическими средствами жизненность показываемой ситуации, ее психологическую достоверность. Отсюда реалистичность, почти документальность избранных приемов. В 1980 году «Стоп-кадр за столом» получил первую премию на фестивале неореалистических фильмов в Авелино (Италия).

●

Четыре очень разных режиссера. Молодые в кино, принесшие сюда опыт своего поколения. Всем им свойственно личностное начало, свой взгляд на материал, собственная творческая позиция, искреннее желание разобраться в том, что волнует румынского зрителя сегодня. Исследование национального характера, нравственный кодекс социалистического общества, ликвидация пережитков прошлого, неприятие несправедливости, семейные конфликты, этика и эстетика средств массовой коммуникации — вот тот достаточно широкий круг проблем, который ими затрагивается.

В трактовке этих тем кинематографисты не поддаются гипнозу избитых истин и соблазну легких путей. Они прямо и честно говорят с экрана о тех недостатках, которые еще имеют место в их стране. Критический взгляд, однако, не исключает, а предполагает утверждение позитивных идеалов, носителями которых в их фильмах является чаще всего молодежь.

Диапазон стилистики этих режиссеров весьма широк. От почти документального показа реальности — до сознательного подчеркивания приема. От тщательно прописанного жизненного фона — до утонченной, иногда даже чуть претенциозной образности. От использования актеров-непрофессионалов — до приглашения в картины известных мастеров театра. От глубинной мизансцены с множеством персонажей — до крупного плана, исповеди человеческого лица. От длинных, снятых статичной камерой кусков — до динамичных панорам, резких, неожиданных переходов, «рваного» монтажного ритма.

Но, несмотря на различие почерка, есть нечто общее, этих кинематографистов объединяющее. Помимо того, что уже сказано, это неординарность подхода к выбору тем, оригинальность их трактовки, непосредственная манера показа жизни, отвращение к ее украшательству, высокая изобразительная культура, стремление серьезно, на равных разговаривать со зрителями в рамках внешне как бы «развлекательных» жанров. Поэтому, хотя Александру Татос, Иосиф Демиан, Мирча Данелюк, Ада Пистинер и не образуют единой школы, их творчество знаменует, на наш взгляд, вполне определенные новые позитивные тенденции в современном румынском кино.

Бухарест — Москва

В. Синельников

И снова на передовую...

Документальное кино начала 80-х в борьбе за мир и социальный прогресс

Двадцать лет назад, в 1962 году, Пабло Пикассо дал согласие на то, чтобы его голубь — голубь мира — стал эмблемой Лейпцигского фестиваля. А «Золотыми» и «Серебряными» голубями с той поры награждаются фильмы-лауреаты. Гляжу на этого голубя, он всюду на фестивальной символике XXIV лейпцигского киносмотра 1981 года, будто готовится вспорхнуть и сесть на будущие афиши, проспекты, обложки пресс-бюллетеней XXV, юбилейного.

Год нынешний и год минувший... Отрываются листки календарей, но связь времен неразрывна. И чтобы не нарушилась эта связь, не должна прерываться ни на один день и кинолетопись времени, в которое мы живем. А значит, и ее осмысление. Фестивали, такие как Московский, Лейпцигский, «брошюруют» лучшее; эти бесценные «подшивки» зримых документов и есть то, без чего уже невозможно сейчас представить духовную жизнь современного общества.

Конечно, в Москве, Лейпциге, Кракове, Оберхаузене, Тампере, Сантьяго, Лилле, Сан-Франциско в этом можно убедиться с особой силой. И убеждает не только экран. На торжественном открытии XXIV фестиваля в Лейпциге в зале «Капитолия» рядом со мной оказался молодой человек с очень знакомым лицом. Память сработала: да ведь это один из корабелов Штральзунда, член бригады, которая стала коллективным героем фильма кинодокументалистки ГДР Гитты Никкель. Я видел этот фильм здесь, в Лейпциге, в 1977 году. Помню, как вся бригада прибыла на фестиваль из Штральзунда «болеть» за своего режиссера и, затаив дыхание, вместе с залом прожила час своей жизни, наблюдая ее с экрана. Потом они бросились к Гитте, которая сошла со сцены, прижимая к груди «Серебряного голубя». И бригадный «заводила» Лянге, который не раз заставил зал «Капитолия» смеяться и аплодировать, нес Гитту на руках к столику в буфете, где его парни уже разливали по бокалам шампанское. И вот спустя четыре года он сидит рядом со мной в зале.

— Я взял отпуск, чтобы приехать в Лейпциг, — говорит он мне. — С того фестиваля, когда мы виделись здесь, я делаю это каждый год. Документальное кино вошло в мою жизнь так же, как книги, музыка, спорт. Мы приехали тогда в Лейпциг, конечно, из-за «своей» картины, но ходили в «Капитоль» каждый день. И я понял, какое это счастье, что такой фестиваль проходит в нашей стране. И есть возможность его посещать. Я теперь совсем иначе смотрю документальные ленты дома — в кинотеатре, по телевидению. С интересом жду их, знаю, что хочу увидеть. Мне кажется, что-то надо сделать, чтобы документальное кино так о т к р ы л о с ь всем, как его вижу я сейчас, в последние годы. Это так интересно. Но всем этого я рассказать не могу. Документалисты должны что-то придумать, чтобы их работы узнали все. Ведь каждую бригаду не снимешь в фильме...

Духовная жизнь современного общества, сказал я выше. Так ведь общество — это люди. Значит, и корабел Лянге, молодой парень, который проводит свой отпуск в Лейпциге. Это частица людского сообщества...

Подумалось: не слишком ли издалека подбираюсь я к программе собственно XXIV фестиваля в Лейпциге. И тут же — вроде бы наперекор себе — опять уведу читателей из «Капитолия». Правда, недалеко, в «Казино» — второй фестивальный кинотеатр, традиционно отводящийся под ретроспективу. Первой была здесь в 1960 году ретроспектива Вертова, потом — многих крупнейших мастеров национальных кинематографий, например, Кармена (к его семидесятилетию), кубинских документалистов...

●

На этот раз в программу фестиваля была включена ретроспектива социального документального фильма США 30—40-х годов. Мне кажется, что в этом выборе с особой силой проявилась последовательность идейно-политической программы Лейпцига. В то время, когда вашингтонская администрация резко развернула страну вправо, пытается перечеркнуть разрядку, взяла открыто антисоветский курс, а внутри страны повела атаку на демократические и социальные права американского народа, Лейпциг посчитал необходимым обратиться к малоизученным страницам истории документального кино США, чтобы показать, как в периоды кризиса американского общества прогрессивные кинопублицисты еще 40—50 лет назад вмешивались в общественную борьбу, заставляли считаться с политической силой кинодокумента.

Трудно переоценить познавательное, исследовательское значение этой ретроспективы. Но ее роль выходит за рамки только этой — пусть и важной — задачи. Ретроспектива остросовременна и обращена к нашим дням всем своим историческим опытом. Очень хорошо сказал об этом в Лейпциге один из старейших американских документалистов Лео Зельцер:

— В 1931 году в США насчитывалось, насколько я помню, 12 миллионов безработных. Правительство уже не могло игнорировать этот факт. И когда оно, наконец, вынуждено было признать существование такой проблемы, президент Гувер составил программу, в соответствии с которой предусматривалась помощь монополиям, но не рабочим. Рабочих старались убедить, что когда вкладывают средства в корпорации, они в конце концов когда-нибудь попадут и к рабочим.

То же самое наблюдалось при Картере и наблюдается теперь — при Рейгане. Он сокращает социальные ассигнования настолько энергично, что это, как никогда раньше, чувствуют на себе самые широкие слои трудящихся Америки. В результате рождается один, явно не запланированный администрацией эффект: сильнее, чем в какое-либо другое время, развивается политическое сознание американцев. В 30-е годы мало кто у нас знал, что депрессия является мировой проблемой Запада. Очень многие американцы вряд ли рассматривали ее даже как американскую проблему. Но сегодня широкие круги нашего общества поняли, в чем дело. И все отчетливее сознают свою причастность и к актуальным проблемам всего мира — идет ли речь об экономическом кризисе или об опасности ядерной войны. Когда, готовясь к ретроспективе в Лейпциге, я просмотрел свои ранние фильмы и фильмы своих товарищей, мне показалось, что сняты они в сегодняшней Америке...

Зельцер соотносит различные периоды классовой борьбы американского народа. Но как важно, что его раздумья материализованы экраном. Демонстранты идут по Вашингтону с плакатами, требующими оказать помощь безработным, улучшить социальное обеспечение. Попытки правительства представить эти требования не американскими, а завезенными извне, оскорбления и угрозы рабочим не приносят властям успеха. Трудовая Америка почувствовала свою силу в социальной борьбе. Зельцер не только прожил то время, он снимал его. Шел по улицам вместе с рабочими, снимал забастовки, демонстрации, уличные столкновения. Он тоже тогда был без гроша в кармане. Из вещей, собранных для горняков Пенсильвании международной организацией «Рабочая помощь», ему выдали пальто и банку бобов.

...Муха на лице ребенка, который настолько ослаб от голода, что не может поднять руку и согнать ее. Один кадр, снятый в семье без-

работного. Но сила его обобщения свидетельствует, что и три-четыре десятилетия назад американские документалисты уверенно владели кинокамерой, стремились все возможности кинорепортажа использовать для создания лент о социальной борьбе американских рабочих. Зрители Лейпцига-81 смогли увидеть в «Казино» 15 программ, включающих почти 50 фильмов. Некоторые из них были созданы даже раньше обозначенного срока. На экране — снятый группой кинооператоров весной 1931 года фильм о «марше голодных», о майской демонстрации в Нью-Йорке, картины о забастовках в разных штатах США, недельные экранные обозрения о растущей волне демонстраций протеста против безработицы, массовой нищеты, расовой дискриминации, кровавого полицейского террора, которым правительство ответило на забастовочное движение. Экран показывает, как ширилось движение рабочего класса.

Оно отозвалось и в творческой среде. Прогрессивные публицисты, писатели, кинематографисты, художники сплачивались, и социальная кинодокументалистика тех лет, развитие пролетарского фильма в США явились одним из конкретных итогов этого единства. Была создана «Лига рабочей фотографии и кино», организована киногруппа в американской секции «Международной помощи рабочему классу».

«Прогрессивные документалисты объединились в Нью-Йорке, Детройте, Чикаго, Лос-Анджелесе. В работе над фильмами принимали участие крупные деятели культуры — Джей Лейда, Эрскин Колдуэлл, Джон Стейнбек, Лео Гурвитц, Генри Картье-Брессон, Элиа Казан, Пол Штранд, Герберт Клайн, Ральф Стайнер, Сидней Майерс и многие другие.

Киномонополии США не позволяли демонстрировать эти ленты в своих кинотеатрах. Тогда рабочие и прогрессивные профсоюзные организации начали искать любую возможность для показа таких фильмов. Многие документалисты, принимавшие участие в их создании, подвергались экономическому давлению, запугиванию. Эти картины стали к тому же вызовом Голливуду, чья развлекательная продукция умышленно отворачивалась от социальных проблем, которыми жил народ Америки.

... Белые, черные, индейцы — издольщики на плантациях Юга. Они не братья по крови, но братья по классу. Возникновение классового сознания, объединение для борьбы, марши протеста как средство борьбы за свои социальные права. Это образы одного из фильмов ретроспективы. В нем звучит грозная, призывная песня рабов Юга. Тот давний фильм 30-х годов тоже искал исторические закономерности.

А вот еще одна картина, созданная режиссерами Памелой Уэйтс и Томасом Сигелом. Ее название перевести на русский язык довольно трудно. Приблизительно—«Воскрешение», «Возникшие из забвения», «Снова набравшие силу». Последнее, пожалуй, ближе всего к смыслу фильма. Это тоже американская лента. Но увидели мы ее не в «Казино», а в «Капитоле», потому что она — из конкурсной программы фестиваля, снята совсем недавно. Фильм обращен к самым жгучим реалиям современного, я бы даже сказал еще точнее, сегодняшнего американского общества. Неоднозначность смысла названия не случайна. На поверхность общественной жизни поднялась мутная волна расизма. Это явление, очевидно, имели в виду авторы, вынося его в заголовок. Хотя вообще расизм никогда не исчезал из американской жизни, разве что порой выглядел чуть менее откровенным. Фильм рисует его представителей. Краски для портретов куклуксклановцев выбраны очень точно. Причем, авторская рука документалиста проявляется лишь в акцентировании изобразительных деталей. Портрет протокольно достоверен: тупой взгляд и величественность невежды, татуировка, раскормленное до безобразия тело. Да, конечно, это лишь внешние приметы, но когда расист начинает говорить о том, что сейчас, слава богу, наконец-то торжествуют правые, что они покажут всем красным, цветным, интеллектуалам свою настоящую силу, понимаешь, в ком ищет себе опору нынешняя американская администрация. Какую мутную социальную взвесь она считает «надеждой Америки», решающим, действующим большинством ее общества. Экран показывает, к а к

утверждает себя эта «надежда». Причем тоже показывает репортажно, ведя этот репортаж прямо с места событий. Мы становимся свидетелями того, как на наших глазах прямо на улице среди бела дня расисты убивают человека. Откровения откормленного выродка получают предметную доказательность. Значит, вынесенное в заголовок слово «Resurgence» означает воскрешение зловещих времен всесилия куклуксклановцев, сил реакции? Да. И в показе этих черт жизни сегодняшней Америки в высокой степени проявляется гражданское и просто личное (как мы видим из этого фильма) мужество документалистов. Но их социальная зоркость позволяет им видеть и запечатлеть на экране не только это, но и то, как крепнут силы отпора насилию и реакции. Экранные интервью простых американцев разного цвета кожи — белых, черных, индейцев, пуэрториканцев, чиканос — являют собой примеры точного социального анализа, понимания того, что расизм в Америке взошел на «дрожжах» социальной политики правящего класса. Так было, и так есть. «Как было» — об этом убедительно поведали фильмы-ретроспективы, «как есть» — съемки сегодняшней американской действительности. Марш протеста белых и черных — в ретроспективной ленте, сплетенные в рукопожатии белая и черная рука на весь экран — как символ единства людей труда — в «Resurgence». Символ отпора реакции, символ подлинной надежды страны.

Показ конкурсных американских лент проявил современное звучание ретроспективы, ее актуальность сегодня и в антивоенной тематике. Создатели давних документальных лент отразили героическую борьбу испанского народа с фашизмом, начало второй мировой войны, одним из симптомов приближения которой были такие фильмы, как «Кризис» и «В Европе гаснет свет».

На этом тематическом направлении включенная в конкурс картина тоже показала последовательность прогрессивных кинопублицистов в борьбе с силами милитаризма в США. Фильм Ричарда Шмихена «Ник Мацуко, биография атомного ветерана» проявляет, делает зримой ту часть военной доктрины США, которую более всего хотела бы укрыть от посторонних глаз официальная пропаганда. Впрочем, и от глаз своего собственного народа в не меньшей степени. Лейпцигский фестивальный просмотр стал премьерой этого фильма. Значение его трудно переоценить. Кто же такой Ник Мацуко? Почему автор фильма называет его ветераном атомной войны? Ему, американскому солдату, «сыну Америки» объявили войну Белый дом и Пентагон. На Хиросиму и Нагасаки было сброшено по одной бомбе. Ник Мацуко был под атомной бомбежкой 17 раз.

На песках военного полигона в Неваде и в южной части Тихого океана, где американских солдат готовят к атомной войне, приучают их к мысли о ее неизбежности. Как? Пытаются внедрить в их сознание, что под атомным «грибом» можно уцелеть, что нет здесь «ничего страшного». Чрезвычайно важно для нас в этом разговоре одно обстоятельство: документальное кино тоже «включено» в эту бесчеловечную идеологическую диверсию. Вот что говорит об этом режиссер фильма Ричард Шмихен:

— Все, что я использовал в фильме, за исключением съемок бесед с Ником Мацуко, ранее снималось и демонстрировалось по поручению правительства, показывалось в школах, на предприятиях, в учреждениях. Цель этих показов была одна: «освобождение» американцев от страха перед атомной бомбой. Эти съемки должны были «подсказать» такую идею: если солдаты остаются невредимыми после атомных бомбежек, значит, и для всех нас она не страшна, найдутся средства защиты.

Но в том-то и сила документального кадра, что внутрикадровое содержание способно проявиться вне зависимости от задач, которые на него первоначально возлагают. Именно на этом принципе и построен фильм о Мацуко. Воспоминания и сегодняшние размышления очевидца атомных бомбежек придали инструктивным съемкам полигона в Неваде такую глубину и силу, что знай об этом инициаторы съемок, они никогда не послали бы туда человека с кинокамерой. Ник Мацуко сидит в удобном кресле, расположившись в нем

привычно, по-домашнему. И говорит о своем. Только о себе. Но что он говорит! Как три года любимая жена собиралась уйти от него, потому что долгожданного ребенка все не было, а без детей она не видела своей жизни. А когда, наконец, она забеременела, то Ник девять месяцев не спал, боясь, что последствия его «службы» в Неваде скажутся на ребенке.

Он говорил довольно тихо, хотя, конечно, волновался, и это чувствовалось. Мы смотрели то на него, то на американских солдат, хорошо экипированных, сидевших в хорошо отрытых окопах. И вот тут-то и начался проявляться истинный смысл «заказной» съемки. А Мацуко продолжал вспоминать: как он вопреки запретам начальства один раз во время взрыва открыл глаза и увидел все кости своей ладони, они просвечивали как под рентгеновским аппаратом. И о том, как его товарищ тоже из любопытства нарушил приказ и, чтобы увидеть «гриб», привстал со дна окопа и как его тут же унесло взрывной волной на десятки метров.

Слушая рассказ Мацуко, вглядываясь в его лицо, начинаешь понимать, что он уже является жертвой атомной войны. Ник здоров, имеет детей. Ему «повезло». Но и сегодня, спустя много лет, признается ветеран, он ждет неизлечимой болезни. Шмихен рассказывает, что отыскал многих «атомных ветеранов», одни из них уже умерли, другие тяжело больны лучевой болезнью, серьезными сердечными недугами. Многие не могут иметь детей, у многих они родились с врожденными недостатками. Фильм подчеркивает, что Ник Мацуко уцелел случайно. Но как же страшно видеть «счастливчика Ника»!..

И, наконец, американская картина «Сальвадор — еще один Вьетнам» (авторы Тит Васконелос и Глен Силбер), удостоенная высшей награды фестиваля среди полнометражных картин — «Золотого голубя». Она не открывает новых кинематографических горизонтов, привычна по языку и стилистике современных публицистических лент подобного направления. Но она «изнутри» вскрывает природу американской агрессии в Сальвадоре, показывает, что агрессия эта «природна», органична и закономерна для внешней политики США. Что и выражает название ленты. «Свидетелями обвинения» в картине выступают... сами обвиняемые. Авторы вводят в повествование высказывания (телеинтервью, заявления для печати, выступления с официальных трибун) представителей нынешней администрации. И происходит поразительная вещь: их слова, призванные камуфлировать участие США в сальвадорской трагедии, делают его очевидным. Опять торжествует правда кинодокумента.

●

Председатель комиссии по отбору фильмов для фестиваля Гарри Хорниг сообщил, что в Лейпциг прислано 300 фильмов из 53 стран и из Западного Берлина, от ООН, ЮНЕСКО, УНИСЕФ, ООП и Африканского Национального Конгресса; 138 из них включены в программу фестиваля (84 — для конкурса и 54 — для информационных просмотров). В рамках традиционной коммерческой программы — еще 28 фильмов из 15 стран.

«Золотой голубь» за полнометражный фильм по статуту фестиваля учрежден один. На этот раз он был поделен. Вместе с американскими документалистами его получили кинематографисты Сальвадора за картину «Первые плоды» (коллектив Церо Ля Изугуэрда). Есть глубокий смысл в этом решении жюри, выходящем за рамки оценки той и другой картины. Документалисты США и Сальвадора стояли на сцене «Капитоля», держа в соединенных ладонях голубя Пикассо. «Фильмы всего мира — за мир во всем мире» — таков девиз Лейпцигского фестиваля. В эти мгновения реальная сила девиза проявилась особенно наглядно и действенно.

Но, несмотря на сказанное, мне представляется необходимым отметить то, что отличает картину «Первые плоды». Это ее устремленность в завтрашний день. В мирную, созидательную жизнь сальвадорского народа. Патриоты пошли на смертельный бой с хунтой во имя этой цели. Еще гремят сражения, льется кровь, правительство Рейгана забрасывает сюда все новое и новое оружие. Но — и мы видим это в фильме — как только освобождается еще одна пядь родной земли, прежде всего здесь думают о мире. О земле. О детях. Мы видим, как, истосковавшись по делу своей жизни,

крестьянин, хоть ненадолго отложив оружие, обрабатывает поле. Как бойцы Фронта Фарабундо Марти становятся учителями.

Тема, намеченная сальвадорскими документалистами (пока только намеченная, потому что большего еще не дает возможности запечатлеть жизнь), получает развитие в фильмах о Никарагуа, снятых делающими первые шаги кинематографистами этой страны самостоятельно или в содружестве со своими кубинскими товарищами по кинокамере.

Еще не остыла никарагуанская земля от революционных боев. Но солдаты революции вновь собираются на бой — с неграмотностью. Поразительным по глубине социального анализа и колоритности изобразительных средств стал кубинский фильм-репортаж «Марица и Суазо» (режиссер Бернабе Фернандес). Действительно, как на бой провожают молодежь, отправляющуюся в горные селения. Мы видим, как плачет старая учительница из-за того, что возраст не позволяет ей поехать со всеми. Старики и старухи неумело водят карандашом по разлинованным тетрадям.

Документалисты создали прекрасный портрет молодой девушки-учительницы. «В горах мы похоронили невежество», — говорит она. Подчиняясь чувству долга, остается со своими учениками в маленькой деревне, несмотря на горячее желание самой пойти учиться. Она демонстративно равнодушна к нарядам, носит часы на брезентовом ремешке. Категорически утверждает, что готова прожить без мужа, если семья помешает ее делу, служению народу, революции. Будто наши 20-е годы на экране. Будто перелистываешь страницы замечательной книги Николая Островского, слушаешь Риту Устинович. Самые чистые чувства рождает революция. Так было, так есть, так будет. Юношеский максимализм в героине фильма сочетается с точными политическими оценками.

«Раньше нашу землю топтали янки,— говорит она.— Русские привезли нам еду и медикаменты. Кубинцы прислали учителей и врачей».

Вот они, воспользуемся названием сальвадорской ленты, «первые плоды» революции на «островах свободы» Латинской Америки — врачи, учителя.

На новом уровне продолжает эту тему вьетнамская картина «Переход через реку Дань Нах» (автор сценария и режиссер Ле Ман Тих). Ей тоже была присуждена высшая награда — «Золотой голубь» по разделу короткометражных фильмов. Как много лет ждал Лейпциг такой картины из Вьетнама! Страдания и боль вьетнамского народа, его героическая борьба с агрессорами были основным содержанием фильмов вьетнамских документалистов долгие годы. На этот раз молодой режиссер привез картину, в которой звучит тишина. Ле Ман Тих дебютировал картиной о мире. Вместе со всеми этому событию радовался XXIV Лейпцигский фестиваль. Сюжет фильма прост. Бригада монтажников тянет линию электропередачи. Когда мы встречаемся с ними, они устанавливают очередную опору на берегу реки и перебрасывают к ней провода. Все. Но эта короткая лента помогла нам вспомнить об удивительной поэтичности вьетнамского народа, обаянии вьетнамских женщин. Суровая военная пора как-то не давала возможности подумать об этом, мы привыкли видеть вьетнамских патриоток на документальном экране бесстрашными и героическими. Фильм весь пронизан солнечным теплом и озарен светом авторской любви к своим героям. Картина снята в новых для вьетнамской документалистики красках. Это те художественные средства, которые привнесла в художественное творчество сама жизнь. Авторы вьетнамской конкурсной ленты старались увидеть в неторопливом течении жизни своих героев прежде всего то, что подчеркивает физическое, почти осязаемое ощущение радости мирного труда, покоя. Когда они запрокидывают голову, то видят в небе уже не американские самолеты, а только солнце и освещенные им стрелы электрических проводов. Как все это привычно в повседневной жизни и как непривычно еще для вьетнамских будней, когда солнце вьетнамским детям застилали разрывы бомб и на своей родной земле миролюбивому народу Вьетнама приходилось не строить, а разрушать.

И в нынешней лейпцигской программе были картины, показавшие, что на границах Вьетнама очень и очень тревожно. Фильм «История

не повторяется?» (режиссер Тан Ду Хин) продемонстрировал решимость вьетнамцев отразить американскую, китайскую и любую другую агрессию. Но лента о монтажниках утверждает и развивает во вьетнамском кино естественную, родовую для социалистического искусства тему труда, радостного, созидательного труда.

Она, эта тема, была достаточно широко представлена в Лейпциге в работах документалистов социалистических стран. Являясь важнейшей для художников мира социализма, она требует широкого изучения, коллективного творческого опыта документалистов с целью плодотворного использования различных жанров, методов съемки, подходов к познанию и раскрытию на экране бытия наших современников, актуальных проблем нашей жизни. Киносмотры в Москве и Лейпциге являются самой лучшей возможностью представить себе кинодокументалистику, раскрывающую сегодняшний день мира социализма. Фестиваль в Лейпциге в основном собирает политические фильмы, обращенные к международным событиям, к «горячим точкам» планеты, но и созидательный труд человека социалистического общества всегда занимает на экране «Капитоля» заметное место. Интерес участников XXIV фестиваля вызвала картина хозяев смотра — документалистов ГДР — «Жизненные пути» (режиссер Винфрид Юнге). Она была показана вне конкурса, ибо нарушала все мыслимые временные рамки фестиваля (время ее демонстрации 4,5 часа). Но все, кто увидел ее на фестивале, признали, что познакомились с таким произведением документального искусства, которое позволяет приблизиться к пониманию основных преимуществ нашего строя, дающего возможность максимального проявления человеческой личности. И — что самое главное, — знакомясь с индивидуальными, самобытными человеческими личностями, с биографиями, которые в нашем представлении становятся биографией поколения, постигаешь общие закономерности и выводы. Авторы фильма знакомят нас с несколькими учениками одного класса деревенской школы в Гольцове. Вместе с нами, зрителями фильма, с прожитыми годами своей жизни знакомятся герои ленты — мы застаем их уже взрослыми людьми. И это коллективное — экрана и зала — размышление о времени и о себе рождает эффект большого, не только художественного, но и общественного звучания.

Попытки создания такого рода кинопублицистических произведений известны. В советской кинопублицистике последних лет можно назвать ленту литовских документалистов «Послесловие к старому фильму», в котором авторы возвращаются к своим героям спустя двадцать лет, или картину белорусских кинематографистов «Надежды и тревоги 10-го «А», запечатлевшую жизнь одного класса. На подступах к созданию такой картины на более широком общественном фоне находятся грузинские документалисты. Это не случайно: кинопублицисты нащупывают возможность с помощью длительного кинонаблюдения за личностью и коллективом проанализировать важные мировоззренческие характеристики нашего строя, духовного мира человека социалистической эпохи.

Интерес фестиваля вызвала еще одна лента кинематографистов ГДР — «Иногда хотелось бы взлететь» (режиссер Гитта Никкель). И в этой картине документалисты проявляют желание увидеть за частным общее, за одной рабочей судьбой судьбу бригады, за судьбой бригады — черты поколения молодых рабочих ГДР. Коллективный герой фильма — бригада строителей, возводящих на одной из крупнейших строительных площадок расширяющегося Берлина — Марцан новые жилые дома. Фильм этот я смотрел, конечно, вместе со штральзунским корабелом Лянге, который к этому времени успел подружиться с членами марцанской бригады, по наметившейся традиции приехавшей в Лейпциг во главе со своим молодым, но суровым бригадиром Детлефом Лademаном. Мы видим бригаду в самых что ни на есть буднях, но слушать их гораздо интереснее, чем смотреть. Пренебрежение к изобразительному решению картины кажется в ней чуть ли не программным. Ничто, мол, не должно отвлекать от того, что должен услышать зритель. Надо сказать, что снятые «синхроны» удались всей съемочной группе прекрасно. Причем не

только членов бригады, но и мимолетные, которые если и не продвигают основную мысль картины, то создают ту самую стереоскопию жизни на экране, которая свойственна настоящему искусству. Картина — социологический экранный портрет молодого рабочего ГДР, с его взглядами на жизнь, на работу. Размышления каждого члена бригады как бы гранят портрет, и эти грани делают его объемным, общие выводы не затушевывают индивидуальность каждого рабочего.

Рассказ о человеке нового мира в социалистическом кинематографе ведется с многих точек зрения, с разной степенью укрупнения облика героя. И Лейпциг-81 еще раз это продемонстрировал. Каждая национальная кинематография чутко реагирует на те приметы нового, которые приносит поступательное движение мира социализма. К примеру, на этот раз в Лейпциге монгольские документалисты показали фильм «Дорога в космос» — о первом представителе своего народа Жугдэрдэмидийне Гуррагчи, преодолевшем земное притяжение и взлетевшем в космос вместе с советским космонавтом (авторы Д. Шаргел, Т. Оширхув). С этой картиной, запечатлевшей один из волнующих шагов вперед по пути социального развития монгольского народа, в программе соседствовала наша лента «Неземная хроника» (режиссер Д. Антонов). Здесь, в отличие от ленты монгольских документалистов, уже более, если можно так сказать, деловой стиль, рассказ о народнохозяйственном значении освоения космоса, ну и, конечно, о готовности каждого космонавта совершить подвиг, о том, что в космосе эта «готовность номер один» необходима.

В кубинской ленте «Виктория» (режиссер Белкис Вега Бельмонте) раскрывается биография героя труда, депутата, сборщицы сахарного тростника Виктории Миранды. Документалисты, вынося в название фильма имя своей героини, хотят представить нам не только победительницу социалистического соревнования небольшого коллектива, но и победу революции на острове Свободы, торжество строя, давшего возможность людям трудиться во имя своего счастья, счастья своего народа.

А иногда это попытка создать обобщенный портрет профессии, как, скажем, югославская картина «Пора роз» (автор сценария и режиссер Рашко Станичич). Конечно, когда рабочий коксохимического комбината шагает в раскаленную полену пара и там скалывает спекшийся уголь, труд его радостным и легким не назовешь. И все-таки эти съемки рождают ощущение красоты — красоты мужественного труда, дающего людям свет и тепло. И розы — в конце фильма мы видим заводскую теплицу с алыми цветами и выращивающих розы рабочих, тех, кому уже не под силу шагать в огонь. Картина неровна, в ней порой излишняя многозначительность мешает увидеть главное, но черты трудной и благородной профессии прописаны отчетливо и ярко.

А вот совсем другой жизненный срез — картина болгарской кинематографистки Аделы Пеевой «Матери». Фильм призывает задуматься об ответственности родителей, решивших оставить своих детей без семьи. Конечно, таким детям придет на помощь государство, но никто не в состоянии заменить им полноценную семью.

Социалистический кинематограф очень внимателен к тем нравственным проявлениям жизни общества, которые формируют его духовный климат, влияют на становление личности человека. И в этом смысле картина «Матери» является отражением принципиальной тенденции социалистической кинопублицистики, которая стремится не просто фиксировать, а активно вторгаться в жизнь ради ее совершенствования.

Об этом же свидетельствует и советская лента «Паша + Ира» (режиссеры А. Габрилович и С. Зеликин), рассматривающая непростые проблемы молодой семьи. Той же задаче — исследованию социально-нравственных аспектов взаимоотношений между родными, тому, как порой проходит старость в семьях, посвящена польская картина «Другой дом» режиссера Гражины Кедзелавской.

Надо отметить, что на XXIV фестивале в Лейпциге, в отличие от печальной памяти прошлогоднего фестиваля в Кракове, польская программа была представлена фильмами, соци-

листическая принадлежность которых не вызывала сомнения. Помимо названной картины, заслуженно отмеченной призом города Лейпцига и дипломом ФИПРЕССИ, глубокий интерес фестиваля вызвал фильм Барбары Люпинской «Приговор изуверам», который обличает сегодняшних судей в ФРГ, рассматривавших преступления нацистов в Майданеке и приговоривших их к самым незначительным срокам наказания. Эти и другие польские ленты, такие, как фильм о «Гернике» Пабло Пикассо или кинобиография Пабло Неруды, свидетельствуют о наличии здоровых идейно-творческих сил в польской кинопублицистике, верных идеалам социализма, и одновременно говорят о последовательной и тщательной селекционной работе организаторов Лейпцигского фестиваля.

Вспоминая картину жизни сегодняшнего, устремленного в завтра социалистического общества на экране Лейпцига-81, образ человека начала 80-х годов, его духовный мир, побуждения, созидательный труд, мировоззрение, многообразную жизнь, с гордостью думаешь об огромных потенциальных возможностях кинопублицистики в показе духовной жизни мира социализма, в пропаганде нашего образа жизни и наших общих достижений.

Программа реализации этих возможностей долговременна. Вот почему о ней особенно серьезно предстоит задуматься новому поколению документалистов. Молодые публицисты экрана серьезно обдумывают свою жизнь в искусстве документального кино, что тоже продемонстрировал Лейпциг-81. В рамках программы фестиваля состоялось деловое обсуждение общих задач представителей киношкол социалистических стран.

Прошла здесь и волнующая встреча выпускников ВГИКа. Воспитанные в традициях боевого политического репортажа, ученики лучших советских мастеров документального кино пишут сегодня кинолетопись нашего времени на всех пяти континентах.

●

Отрадно, что на XXIV фестивале в Лейпциге всеобщее внимание привлек советский фильм «Марш мира» режиссера Л. Махнача. Прежде всего — использованием родовых преимуществ кинохроники — оперативностью, верой в силу и убедительность кинорепортажа. Выбором темы, отражающей озабоченность каждого честного человека, задумывающегося сегодня о судьбах своей семьи, Европы, мира. Глубиной анализа, публицистической страстностью. Наиболее ярко мысль фильма выразил один из его героев — участник «Марша мира-81», профессор из Осло, который сказал: «Во время нашего марша я понял то, чего не понимал раньше. Нужно идти. Идти и звать с собой людей. Идти и протестовать против ракет. И снова идти, идти, идти. Если мы не устанем на этом пути, война не придет». Фильм показал нам тех, кто шел в рядах участников этого марша: девушку с плакатом против «першингов», буддистских монахов, молодых родителей с близнецами в коляске... Ученого 74-х лет, прошедшего все 45 дней пути... 77-летнюю женщину из Дании, преодолевшую на своем велосипеде все эти 1200 километров... Участники марша шли по полям Европы, потому что не хотят увидеть их полями сражений. Мы увидели еще в одной ленте о марше мира — «Копенгаген — Париж» (авторы Вернер Гайди и Рольф Шнабель — кинематографисты ГДР) — портреты простых людей Европы и Америки. Да, и Америки, потому что в этом марше протеста против агрессивных замыслов США принимали участие и американцы. Каждый из этих людей отдельно не выглядел грозным. Наверное, вечерами на привалах звучала гитара. И, быть может, влюбленные, решившие провести в этом марше свой медовый месяц, целовались... Но когда они становились в колонну, то нельзя было не увидеть, какая это сила — люди, которых объединяет общая цель — мир. И с этой девушкой в джинсах, с парнем в инвалидной коляске, с молодыми родителями, с гитаристом и стариком профессором, с пожилой дамой на велосипеде вынуждены считаться генералы, дипломаты, правительства.

«Я никогда не забуду лица людей, слушавших в Советском посольстве в Париже приветствие Леонида Ильича Брежнева участникам марша», — вспоминает Вернер Гайди.

А американский президент Рейган в это вре-

мя подписывал приказ о развертывании производства нейтронных бомб. Вот этому росчерку пера и противостоял марш мира в Европе погожим летом 1981 года. И в первых рядах участников марша шли документалисты Советского Союза и ГДР. Колонны, спроецированные на экраны, становились мощным призывом к действию.

Очень точный, буквально прицельный взгляд на американские «претензии» к современной Европе нашли чехословацкие документалисты в картине «Его называли «Черный Джек» (автор сценария и режиссер Драгослав Голуб). Черный Джек на лексиконе американских бандитов и гангстеров — это свинцовый слиток, который надевают на руку, чтобы удар был смертоносным, чтобы череп был проломлен наверняка. Черный Джек — кличка «героя» фильма, американского генерала Першинга, которую он «заслужил» всей своей жизнью. Сегодня, когда США составляют прейскурант «ленд-лиза» в Западную Европу не из яичного порошка или тушенки, а из «першингов», семантика этого слова представляет немалый интерес. Чехословацкий фильм срывает завесу таинственности с неизвестного многим понятия. Итак, «першинг» — это Джон Джозеф Першинг. Это Черный Джек.

Год рождения 1880-й — пожалуй, одна из немногих дат в его жизни, не связанная с войной и разбоем. Он «поспел» еще на первую мировую войну. Впрочем, до этого он опробовал свои силы дома, в карательных операциях против индейских племен. «Боевое крещение» в сражениях с безоружными апачами прошло успешно. И дальше, как говорится, пошло-поехало: Куба, Мексика, Филиппины, Япония... Везде, где появлялся Черный Джек, лилась кровь во имя интересов американских монополий.

И вот этим именем нарекли оружие, которое должно сделать Европу ядерным заложником агрессивных сил США. Фильм показывает «першинги» в действии. Какой же степенью политического цинизма надо обладать (даже в отношении своих атлантических партнеров), чтобы назвать именем генерала-убийцы «экспортное» оружие США, предназначенное для установки близ Орадура и Ковентри, рядом с обелисками в память миллионов погибших во второй мировой войне жителей Европы.

Программа Лейпцига-81 порадовала появлением на принципиальных тематических направлениях новых значительных работ документалистов социалистических стран, заметно повышающих идейно-творческий уровень современной кинопублицистики. И здесь среди первых следует назвать новую картину Герхарда Шоймана и Вальтера Хайновского «Ангкар». Это вторая часть трилогии о трагедии Кампучии. Фильм был показан в «Капитолии» на специальном просмотре вне конкурса, ибо Шойман возглавлял жюри фестиваля. Но картина стала органичной частью фестивальной программы и заняла в ней заметное место. После фильма «Кампучия — гибель и возрождение» его создатели почувствовали необходимость продолжить изучение причин трагедии кампучийского народа. «Ангкар» — это слово, которым авторы озаглавили вторую часть трилогии, означает «организация». Имеется в виду организация, созданная для истребления кампучийского народа. Исследование кинопублицистов открыло им — а теперь и зрителям — такие преступные бездны клики Пол Пота — Иенг Сари, которые напоминают о самых черных страницах истории человечества. Шойман и Хайновский, как скальпелем, «анатомируют» человеконенавистнический режим, вскрывают его классовую сущность и исторические корни, показывают политические цели его главарей, сегодняшних сообщников и пастырей. При этом они выявляют не только внутреннюю закономерность, неизбежность крушения режима Пол Пота — Иенг Сари. Экран убедительно доказывает, что пекинские ставленники хотели прикрыть свои черные цели и замыслы ссылками на «революционные» цели, ибо они хорошо понимали как велик авторитет истинного революционного движения во всем мире. Отсюда демагогия, псевдореволюционные лозунги и экстремистские модели «нового общества».

А на самом деле? Прежде чем ответить на этот вопрос, следует подчеркнуть, что в этой суровой картине лучшие эпизоды не только

проясняют главную мысль авторов, но и решены с такой степенью художественной силы и обобщенности, что позволяют говорить об освоении кинопублицистикой новых творческих горизонтов, открывающих перед ней широчайшие возможности в постижении мира.

Причем эти удачи возникли не «в чистом поле», а являются достойным развитием накопленного творческого опыта. Все помнят, какую впечатляющую силу обрели в «Обыкновенном фашизме» снимки узников концлагерей. Шойман и Хайновский тоже обнаружили в бывшей школе Туол Сленг в Пномпене, ставшей главным местом допросов, пыток и физического истребления патриотов, тысячи фотографий заключенных, зверски замученных здесь охранниками и убийцами. Документалисты знакомят нас с судьбами честных коммунистов, вся вина которых заключалась именно в их честности, верности идеям марксизма-ленинизма. Кинокамера фиксирует леденящую душу картину тысяч человеческих черепов. Это черепа тех, кого мы только что видели на фотографиях. Многим из них перед казнью связывали руки. И мы видим, что еще не истлели веревки, стягивающие запястья, и повязки на глазах несчастных. Синтетика, в отличие от человеческой плоти, оказалась более стойкой. В отличие от человеческой плоти, но не от человеческого духа! Твердость и мужество патриотов позволили им сокрушить банду, объявившую войну своему народу.

...Камера панорамирует по бесконечному ряду останков погибших. Повязки — ими были завязаны глаза, которые уже никогда не откроются. Веревки, обвивающие уже не руки, а кости. В этот момент сознаешь, что людей, которых пытались сковать одной цепью, объединяло иное, против чего оказались бессильны наручники, решетки, пытки. Это — вера народа в подлинные идеалы социализма. И тогда создатели фильма снова возвращают на экран фотографии уже знакомых нам людей. Здесь, в застенках, они существовали под номерами. А прежде у них были имена, прекрасные биографии, годы борьбы и достойной жизни. Лучших из лучших бросали сюда полпотовские бандиты — партийных работников, ученых, учителей, передовых рабочих. Вот их биографии, их лица, их глаза. Фотографии медленно двигаются перед нами слева направо. Нескончаем этот ряд. А потом камера меняет фокус, удаляется, открывая под скорбную мелодию Шопена бессчетное количество лиц погибших, но не сломленных сынов кампучийского народа.

Фильм показывает нам разлинованные служебные блокноты охранников, они сделаны из ученических тетрадей. Школы закрыты, а среди охранников — дети школьного возраста. И мы видим их в фильме, обучающихся арифметике через статистику смерти. Но даже они, вовлеченные в «Ангкар», в «организацию», тоже задумывались над делом рук своих, а вернее, над тем, какое дело вершилось их руками. Фотографии зафиксировали эти мгновения. Мгновения — потому что минутного колебания было достаточно, чтобы охранник немедленно становился узником. И сразу же погибал. Причины могли быть разные, они занесены в школьные тетрадки, ставшие дневниками смерти: «умер от пыток», «умер взятием крови» и т. д.

...Бюст Пол Пота, отлитый из металла. В изваяние «брата № 1» переплавлены уникальные памятники культуры из мародерски разграбленных храмов. Такой была духовная суть «нового общества».

«Брат № 2» — Иенг Сари дает интервью авторам фильма. Творческая группа Шоймана и Хайновского и в этом фильме остается верна своему принципу — создает беспощадный разоблачительный портрет одного из главных виновников кампучийской трагедии. Вслед за «Конго-Мюллером» — «смеющимся человеком», за «пилотами в пижамах», вслед за Пиночетом перед кинокамерой, не ведая для какой цели, откровенничал Иенг Сари. Сегодня еще не пришло время рассказать, как и какой ценой досталась эта съемка, столь важная, если не сказать — необходимая для фильма. Экранные признания «брата № 2» на фоне снятых преступлений «красных кхмеров» создали тот зловещий контрапункт, который расставил все точки над «i» в рассказе об «Ангкаре». В фильме как бы появился второй полюс. Зло обрело свою плоть, хорошо откормленную и хорошо

одетую плоть. И тогда вспоминаешь лица людей с тюремных фотографий, видишь эти полные страданий глаза как бы устремленными на человека, которому предстоит ответить перед своим народом за жизни тех, от кого остались только память и фотографии тюремщиков. За страдания миллионов.

И хотя тех патриотов, о которых рассказал фильм, уже нет в живых, а Иенг Сари давал интервью в роскошном благополучном интерьере, после просмотра остается ощущение, что именно е г о нет в живых. Не только потому, что суд народа уже вынес единственно возможный вердикт «брату № 2» — смерть. Но и потому, что мы видим в конце картины улыбки детей Кампучии, робкие, чуть заметные улыбки. Мы видим, как дети, которых страшный режим заставлял страдать и плакать, учатся улыбаться. Вот почему, наверное, авторы называют «Ангкар» «оптимистической трагедией». Они верят в будущее кампучийского народа. Несмотря ни на что. Страшное прошлое не вернется ни усилиями американских советников, которых мы видим в лагере недобитых бандитов, ни в результате приемов пекинских друзей Пол Пота и Иенг Сари, которые тоже «запротоколированы» для истории кинокамерой документалистов.

«Ангкар» является примером того, какие широкие возможности предоставляет кинопублицистика для освещения одной и той же темы. В начале кинохроника вела оперативные репортажи о событиях в Кампучии. Факт, событие, деталь, конкретная обстановка — вот что было главным. Одновременно появились ленты, показывающие, как мир реагирует на бесчеловечный режим. И вот пришло время анализа. Трилогия о Кампучии Шоймана и Хайновского — не запоздалый кинорепортаж, а исследование, которое ведет документальный экран, исследование, которое раньше, без полученных фактов, было бы неизбежно поверхностным. И вот что характерно: если заслуга первых лент в основном принадлежала оператору и тем, кто монтировал снятые ценой смертельной опасности сцены, то на нынешнем этапе постижения кампучийской трагедии документалисты привлекают не только многообразнейший фактологический, документальный материал (кинопленка, документы, фотографии, свидетельства очевидцев и многое другое), но и всю совокупность кинематографических приемов.

Вспомним, какой выразительности добиваются Шойман и Хайновский, сталкивая или совмещая документы. Двойное наложение, трансфокация изображения, новые формы использования мультипликации и многое другое — все это привлекается авторами для того, чтобы иконографический материал воспринимался не как положенный перед вами на письменный стол, а именно кинематографически, то есть со значительно большей силой эмоционального воздействия.

Исходя из высказываний Шоймана и Хайновского, из собственных впечатлений от просмотра «Ангкара», особенно его финальных эпизодов, показавших американских советников в полпотовском лагере, а также материалов, проливающих свет на вероломство политики Пол Пота и Иенг Сари в отношении социалистического Вьетнама, можно предположить, что завершающая часть трилогии не только подведет итог событиям в Кампучии, но и выявит их внутреннюю связь с империалистическими и антисоциалистическими силами. И внутреннюю неизбежность вот такого страшного финала для всех групп и группировок антикоммунистического толка, объявивших войну интернациональному движению трудящихся. Таковы планы Шоймана и Хайновского.

Лейпциг порадовал свиданием с еще одним выдающимся мастером кинопублицистики социалистического мира — кубинским режиссером Сантьяго Альваресом. В Лейпциге он стал на этот раз как бы центром притяжения для молодых документалистов стран, борющихся за свободу и независимость. Не было ни одного мероприятия, ни одной дискуссии, ни одной даже самой поздней пресс-конференции, в которых бы не принимал самое энергичное участие Сантьяго. Он был душой фестиваля. В центре внимания оказался и его новый фильм «Извержение вулкана Момотомбо». В беседе с советским журналистом Игорем Фесуненко для журнала «ИК», которую мы

опубликовали в прошлом году, он подчеркнул, что эта картина (над ней он в то время работал) является очень важной для его творческого пути. Накануне отлета в Лейпциг он лишь раз показал ее друзьям на Кубе, а радость премьеры пережил на фестивале. Вместе со всем зрительным залом «Капитоля».

В этой работе Альварес прикасается к новому для себя тематическому пласту. В большинстве предыдущих его лент поляризация сил предельно обнажена: силам революции и свободы противостоит международный, прежде всего американский, империализм и национальная реакция. В нынешнем фильме Альварес на примере острейшей социальной борьбы в Никарагуа, Сальвадоре и других странах Латинской Америки показывает, как в сражениях за истинные интересы народа могут объединяться честные люди разных убеждений, как рядом с марксистами встают служители церкви. В странах, где религия имеет широкое распространение, это очень важно для дела общественных преобразований, защиты интересов народа. Не случайно наемниками империализма в Латинской Америке были убиты архиепископ Сальвадора Ромеро и многие другие духовные лица, среди них даже американские монахини. Не случайно взял в руки оружие, чтобы бороться вместе со своими соотечественниками против засилия реакции, колумбийский священник Камилло Торрес.

В заголовок своего фильма документалист вынес название произведения поэта, а ныне министра культуры Никарагуа Эрнесто Карденала. Момотомбо — один из крупнейших вулканов страны и всей Латинской Америки. Революционные песни Карденала стали сегодня частью национальной культуры. Фильм стремится показать, что интересы народа сближают людей, мечтающих сделать его счастливым и свободным.

Сложное социальное исследование, предпринятое кинокамерой Альвареса, переплавлено на экране в мощные кинематографические образы действительности. Творческий принцип Альвареса четко и полно изложен им самим:

— В моем фильме вместе с разумом каждое мгновение действует сердце. Конечно, мне хорошо известно, что думает голова, а не сердце. Но в искусстве мысль, не опаленная внутренним огнем, порывом, не представляет собой никакой ценности. Как, впрочем, и чувство без мысли.

«Момотомбо» свидетельствует о неустанном творческом поиске Альвареса, его стремлении к дальнейшему развитию языка кинопублицистики.

Лучшие фильмы Лейпцигского фестиваля представляли самые разные художественные направления современного документального кино. При этом поиск новых творческих путей не перечеркивал значения традиционных публицистических жанров. В этой связи прежде всего следует сказать о венгерской ленте «Жила-была страна» Алоиса Грудняка.

Этот кинорепортаж из сегодняшнего Ливана заставляет вспомнить имена Эгона Киша, Михаила Кольцова и, конечно, Романа Кармена, вспомнить традиции боевого наступательного репортажа, который в своих лучших проявлениях никогда не устареет. Венгерские киножурналисты, снимая трагические ливанские будни, задались целью, запечатлев на пленке страдания народа, предоставить слово участникам братоубийственных сражений.

Зная истинные причины конфронтации, выслушав ясный и убеждающий рассказ представителей прогрессивных сил страны, нейтральных воинских соединений, авторы отправляются брать интервью у главарей правых. Нередко, к сожалению, даже в абсолютно мирной обстановке, беря интервью, к примеру, у директора фабрики елочных игрушек, и не за тридевять земель под бомбежкой, а в своем городе накануне Нового года, киножурналисты проявляют не просто корректность, а какую-то уж слишком подчеркнутую почтительность к интервьюируемому. Авторы венгерского фильма в разговоре с головорезом, сама внешность которого является «визитной карточкой» его профессии, не ограничивают свою задачу собственноручной съемкой его для фильма. Они готовы не просто выслушать его ответ, а доспорить после, уже за монтажным столом. Нет, они высказывают свои доводы здесь, заставляют интервьюируемого взорвать-

ся, отказаться отвечать на вопросы. Это не только правильно по сути, но еще и опасно для жизни: в сегодняшнем Ливане гибель журналиста вполне смогут «списать» на шальную пулю... Такие картины, как «Жила-была страна», укрепляют общественный престиж кинопублицистики.

А он сегодня столь высок, что к документальному кино стали обращаться и «звезды» мирового экрана первой величины. Это явление носит неоднозначный характер, и уже пришла пора рассмотреть его пристально. Большая часть режиссеров и актеров игрового кино обращается к документальному фильму, чтобы привлечь внимание к важной общественной идее, которая волнует их л и ч н о. Документальный экран становится для них в этом случае трибуной. Как правило, с кинопублицистикой связаны идеи благородного, прогрессивного направления. Вспоминается высказывание советского режиссера Леонида Махнача, который в одной из дискуссий документалистов сказал, что документальное кино по своей природе прогрессивно. Правда, нередко бывают исключения (тот же печальной памяти фильм «Гитлер — карьера»), но такое утверждение все же справедливо. Вспомним Лейпциг 1977 года, когда на фестиваль приехала Джейн Фонда со своим фильмом, протестующим против американской агрессии во Вьетнаме. Просмотр его стал политической манифестацией, а фильм — продолжением борьбы, которую вместе с другими честными американцами вела актриса за прекращение вооруженного вмешательства США во Вьетнаме.

Не так давно появилось сообщение, что Марлон Брандо, отказавшийся принять «Оскара» в знак солидарности с бедственным положением индейцев в США, сделал документальный фильм о многострадальной участи коренного населения страны. Документальную картину о героях кубинской революции сняла Джина Лоллобриджида.

И вот следующая новость — на фестивале в Лейпциге состоялся первый показ в Европе фильма «Оккупированная Палестина», созданного под художественным руководством Ванессы Редгрейв. Об очень важных обстоятельствах производства фильма рассказал режиссер Дэвид Кофф:

— Фильм не был бы снят без помощи палестинского населения в оккупированных районах. Наши палестинские друзья прекрасно знали, что за сотрудничество с нами им грозят репрессии, но они были заинтересованы в создании фильма, рассказывающего правду о сегодняшнем дне Палестины. В стране существует жестокий террор, и мы убедились в этом сами. Если палестинский подросток швырнет камень в патрульного, на многочасовой допрос сгоняют по 200—300 человек. Мы попытались снять такую сцену в городе Рамаллах и почувствовали на себе «твердую руку» израильской армии. После долгого допроса весь материал, который мы к тому времени собрали для фильма, солдаты арестовали.

Фильм идет почти полтора часа и дает широкую картину жизни Палестины наших дней. Видеть, как живут палестинцы, слушать их экранные интервью нельзя без боли в сердце. Я говорю не только о нищете и физических страданиях, страхе за жизнь — свою и своей семьи. В картине сняты люди, которые не хотят оставлять родную землю, не могут заставить себя покинуть Родину. Понимают, что жить в таких условиях невозможно, что власти не только сносят бульдозерами их дома, но и таким же «бульдозером» закона и беззакония «сдвигают» их с родной земли. Все понимают, но не уходят, а борются за право жить на своей земле.

В фильме много живописных пейзажей Палестины. Когда видишь в бескрайних просторах пустыни оазисы вековых и недавних рукотворных рощ, то, размышляя о судьбе этого региона, который, как никакой другой, связан с историей человечества, не можешь не задуматься об ответственности тех, кто превращает его в театр военных действий...

И как бы ответом на эти мысли — эпизод в фильме, запечатлевший пышный и многолюдный благотворительный банкет в Нью-Йорке, на котором жертвуются огромные суммы Израилю. «Мы купили оружие золотом мира», — горделиво замечает кто-то из гостей.

Сколько оливковых деревьев можно было бы вырастить на эти деньги! Хватило бы не только для Синая, но и на все пустыни мира.

Не удивительно, что попытка показать этот фильм в США встретила яростное сопротивление сионистов. Через полчаса после начала сеанса в Сан-Франциско экран погас, а в динамиках вместо дикторского текста прозвучало предложение зрителям немедленно покинуть кинотеатр, так как не исключена возможность, что он будет взорван. Однако когда через час демонстрация была продолжена, оказалось, что ни один человек не ушел из зала. Очевидно, все больше американцев хотят знать правду о событиях на Ближнем Востоке.

Эта тема подарила фестивалю еще одну выдающуюся картину — «Рожденная из смерти». Она шла в Лейпциге под флагом Организации Освобождения Палестины, а была снята режиссером из ФРГ Моникой Маурер. Эта молодая мужественная женщина создала кинодокумент, в котором для поразительного факта найдено, может быть, самое совершенное кинематографическое решение. Причем, на мой взгляд, оно нравственно вытекает из поведанной нам истории. Во время бомбежки Бейрута погибла молодая ливанка Фатли, ожидавшая ребенка.

За мгновение до ее смерти, будто выполняя решение судьбы, осколок бомбы становится скальпелем хирурга. Как после кесарева сечения, ребенок появляется на свет, который встречает его бомбежкой. Еще один осколок перерубает пуповину. Мы видим в фильме спасенную девочку, она лежит в госпитале под стеклянным колпаком, который заменяет ей материнское чрево. Ее выходили врачи. За ее дыханием следили все. По просьбе народа она получила имя Палестина. Сохранилось несколько фотографий молодой семьи. Только те, на которых они счастливы. Счастье палестинца и ливанки оборвала бомба, оплаченная на банкете, который снят в фильме «Оккупированная Палестина».

В этой картине слово дано... самой Фатли. Ее уже нет среди нас, но Моника Маурер считает долгом говорить от ее имени, доверяет ей свои мысли о судьбе народа Палестины и об ответственности людей за судьбу девочки Палестины. Этот прием делает фильм как бы завещанием жертвы агрессии, обращением погибших к живым, к их разуму и совести, призывом задуматься о будущем человечества.

●

Особенно ясно понимаешь, как много значат такие форумы документального кино, как фестивали в Москве и Лейпциге, когда видишь, что они зачастую являются едва ли не единственной формой общественного признания не только художественных достоинств фильма, но и вообще возможности его показа. Несколько лет назад Лейпциг аплодировал Марио Оффенбергу, гражданину Израиля, снявшему яркую антисионистскую картину о положении палестинцев. Помню, как он стоял на сцене «Капитолия» и вместе со всеми его поздравляли кинематографисты ООП; на плечах Марио был подаренный ему клетчатый платок — символ сражающейся Палестины. Его тоже «открыл» Лейпциг, а ныне он в содружестве с режиссером из Португалии Маргаритой Гувейдой Фернандес привез на фестиваль картину «Возвращенцы — орудия или жертвы», касающуюся сложных социальных вопросов современной Португалии, проблем неоколониализма и деколонизации стран Африки.

«Я не сомневаюсь, — говорит Оффенберг, — что борьба палестинцев за мирную жизнь закончится их победой. И тогда перед ними встанут новые вопросы, которые мы и пытались рассмотреть в этом фильме».

А молодой иранский документалист Рафик Пойа, дебютировавший на фестивале фильмом «Защита народа», рассказал, что показать картину в США, где он учился, он смог только дома, взяв напрокат проектор. «Лейпцигский фестиваль, — сказал он, — протягивает руку помощи всем прогрессивным кинематографистам мира».

Фильм Рафика Пойа отличает зрелое мастерство, глубина и точность социального анализа. Время учебы в США он использовал и для поиска архивных киноматериалов. В результате фильм воссоздает зримую и убедительную кар-

тину связи свергнутого шахского режима с правящими кругами США. А выступления на политических процессах в Иране патриотов, готовых пожертвовать жизнью, чтобы сказать правду о положении в стране и сделать суд трибуной для осуждения не заключенных, а шахского «правосудия», превратили фильм в событие фестиваля, открыв кинодокументы, о существовании которых трудно было даже предполагать.

Мы часто говорим, что документальная кинокамера ведет репортаж из жизни, обращена в гущу реальных событий. Фестивальная программа Лейпцига-81 дала возможность познакомиться и с фильмом, который обращен к событиям прошлого, опосредованным художественными образами. Но как же современна эта картина, какой образец политической кинопублицистики она собой являет! Речь идет о фильме документалистов Западного Берлина «Брейкер, или Ничему не научились» (авторы фильма Ганс Георг Ульрих и Детлеф Гум). Через четыре десятилетия работы известного скульптора гитлеровской поры Арно Брейкера вновь предстали для обозрения в выставочной экспозиции в Западном Берлине. Фильм дал и мне возможность впервые увидеть их. Они помогают понять духовную сущность фашизма не меньше, чем многие страницы философских сочинений. Это — «образное» постижение ницшеанских идей, материализованное в мраморе представление об «идеальном герое нации», о «белокурой бестии». Холодные волевые лица, развороты могучих плеч, развевающиеся локоны, а рядом гривы на вздыбленных холках лошадей, их пружинистые крупы, вскинутые копыта... Создавая всю эту апологию силы и бездуховности, пропагандируя «исключительность» арийской расы, брейкеры старались поставить искусство на службу самым черным антигуманным силам. Модели Микеланджело были переосмыслены «музой» нацизма для своих целей. Глядя на работы Брейкера сегодня, с дистанции времени, осознаешь, какой изощренной идеологической обработке подвергался народ Германии в период гитлеризма, лучше понимаешь природу массовых шествий и ажитаций, о которых напомнил нам в свое время фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм».

Но ведь не только для этого показали нам сегодня документалисты Западного Берлина скульптуры высохшего старика, явившегося, как с того света, на свой вернисаж. На экране — тысячи берлинцев, молодых и тех, что пережили трагедию фашизма. Они пришли бойкотировать выставку, встали плечом к плечу, сцепили руки и преградили путь тем немногим, кто задумал солидаризироваться сегодня с «героями» Брейкера. За их спинами была экспозиция страшного прошлого Германии, а перед ними сегодняшние полицейские, пробивающие туда дорогу... Но кому? К сожалению, на этот вопрос фильм отвечает довольно невнятно, надеясь, очевидно, на зрительское знание истории, на общий контекст показанного. Хотя, конечно, хотелось бы подробнее узнать об организаторах этой далеко не художественной акции, о тех, кто стоял рядом с Брейкером на вернисаже.

Программа фильмов из ФРГ и Западного Берлина и на этот раз была интересной и многообразной. О борьбе с неофашизмом говорила и лента «За Дорис Маас» (автор Карин Браун), показывающая протест против съезда НДП в Аугсбурге, и картина «Герт Бастиан — о человеке, который перестал всех бояться» (авторы Кристоф Беккель и Беата Розе), в которой бывший генерал бундесвера отмечал агрессивный характер решения НАТО о ракетном вооружении, высоко оценивал борьбу за мир участников крефельдского движения, и фильм «Бороться за мир — день евангелической церкви, Гамбург-81» (автор Карл Валлах), показавший участие в борьбе за мир деятелей церкви. Ряд картин привлекал внимание к социальной борьбе трудящихся ФРГ.

В программе Лейпцигского фестиваля, как правило, не бывает «просто хороших» фильмов. Любая картина обычно подчинена главной идее смотра. Даже лента из ФРГ о спорте «Футбольная битва — религиозная война» (автор Аксель Хофман), рассказывая о матче шотландских футбольных клубов «Селтик» и «Рейнджерс», анализирует общественные и религиозные разногласия их болельщиков, помо-

гает задуматься над социальными и политическими характеристиками самого массового общественного феномена нашего времени, каким является спорт.

Такой принцип отбора картин характерен в отношении всех участников фестиваля. Ленты из Великобритании, Дании, Швеции, Бельгии воссоздают картину социальной борьбы трудящихся за свои права, за мир. Их роднит тема, позиция художников. Они перекликаются и с лентами американской ретроспекции, утверждая принципиальные направления кинопублицистики, ее прогрессивные традиции. Когда смотришь, к примеру, сегодняшнюю английскую ленту «Народный марш — за рабочие места» (коллективный автор), видишь рабочих и безработных, отправившихся из Йоркшира в Лондон, чтобы протестовать против социальной политики правительства Тэтчер, видишь колонны людей разного цвета кожи, которых стремятся стравить правящие круги, чтобы «списать» на эмигрантов экономические трудности страны, нельзя не вспомнить фильмы и рассказы Гурвитца и Зельцера, программу в «Казино», маршы голодающих периода «великой депрессии» в США. Документальный экран помогает увидеть и знакомые приемы политики капитала, и могучее, неодолимое во все времена единение людей труда.

К сожалению, в программе фестиваля не было заметных картин из Франции и Италии. Причина этого — предмет специального разговора.

Но флагштоки над «Капитолием» говорили о представительности фестиваля. И это представительство носило не формальный характер. Вот, к примеру, японский фильм «Да здравствует человек! Да здравствует музыка!», созданный Коцо Нода. Он запечатлел, как в знак протеста против роспуска симфонического оркестра был организован концерт с участием 500 музыкантов и тысячи певцов. Трудно представить себе масштабы зала, вместившего участников этой, не побоюсь сказать, величественной манифестации. Черные костюмы музыкантов, белые платья певиц, тысячи слушателей, пришедших сюда не просто ради музыки, а в знак солидарности с теми, кто оказался менее нужен правящим кругам, чем американские военные базы. Великая музыка Девятой симфонии Бетховена, звучащая в зале. Вдохновенные лица музыкантов — участников этого митинга-концерта. Перед нами — не только акт социальной борьбы трудящихся, но и какое-то высшее проявление общественного предназначения искусства.

Такая картина, к тому же сделанная с большим мастерством, всколыхнет любую аудиторию. Но характерно, что и фильмы значительно более скромных художественных достоинств несут в себе мощный эмоциональный заряд, который порой нельзя предвидеть.

Индийские ленты «Каждый седьмой» (автор Айн Рашид Хан) и «Дорога в деревню» (автор Чандра) рассказывают о жизни мусульман в Калькутте и о нелегком труде врачей и санитаров в отдаленных индийских деревнях. Они сделаны скромно, не несут в себе особых кинематографических открытий, бесхитростно повествовательны.

Но вот что говорит режиссер первой из названных лент:

— К моей большой радости, наш фильм демонстрируется в кинотеатрах страны уже два месяца. Он являет собой социально-антропологическое исследование жизни крупнейшего национального меньшинства Калькутты. О фильме в Индии сейчас много говорят, кинотеатры переполнены. Документальное кино у нас приобретает все большее значение.

Эту тенденцию такие фестивали, как Московский и Лейпцигский, стараются утвердить и упрочить.

Когда шло представление членов жюри, мое внимание привлек человек, чья должность вызывала множество размышлений о месте сегодняшнего документального кино в жизни общества. Я говорю о Зовле Нгозе, руководителе киноотдела при Африканском Национальном Конгрессе (АНК), организации, активно борющейся против апартеида и других проявлений расизма в ЮАР. Киноотдел был организован год назад. Подумать только: в стране, где царит террор белого меньшинства, одним из важных элементов политиче-

ской борьбы с расистским режимом становится документальная кинокамера. Причем ей придается столь большое значение, что в организационной структуре АНК создается специальный орган, координирующий деятельность кинематографистов. Нгозе рассказывает, что АНК с помощью видеокассет и фильмов планирует усилить политическую работу в массах. Он говорит о путях проникновения в страну для съемок и демонстрации лент. И произносит знаменательную фразу: «Там, где можно использовать оружие, нужно использовать и кинокамеру».

Словам, которые часто используются как яркий образ, вернулся их изначальный буквальный смысл. Именно так они прозвучали в устах Зовле Нгозе. И еще он подчеркнул, что фильмы о Южной Африке несут в мир правду о справедливой борьбе ее народа, о целях АНК, зовут прогрессивных людей планеты поддерживать эту борьбу.

Где, как не в Москве, не в Лейпциге, прежде всего могут рассчитывать передовые документалисты разных стран на самую широкую аудиторию, на солидарность своих товарищей по профессии и зрителей! Высокое предназначение прогрессивных форумов документалистов мира, проходящих в социалистических государствах, трудно переоценить. О том же говорил старейший документалист Америки Лео Зельцер, когда с горечью признавал, что американскую документальную ретроспективу в США было невозможно организовать.

●

И вот теперь, в завершение статьи, пришло время рассказать о событии, которое стало главным на фестивале. День за днем впечатления от фестивальных просмотров наполняли болью и гневом сердца участников фестиваля, зрителей, жителей города Лейпцига. Эта боль, желание стать рядом с теми, кто борется за свою свободу и независимость, вносила в фестивальную жизнь незапланированные мероприятия. Мы могли, пользуясь гостеприимством хозяев, присутствовать на симфоническом концерте в замечательном новом здании Гевандхауза, торжественно открывшемся в дни фестиваля, послушать хоралы в известной всей Европе Томас-кирхе, совершить экскурсию в Дрезден, а вернувшись, отправиться в знаменитый лейпцигский зоопарк.

Но другие события потеснили запланированную культурную программу.

...В актовом зале старой городской ратуши состоялся митинг, в котором участники фестиваля вместе с деятелями культуры и искусства округа Лейпциг выразили свою единодушную поддержку политике мира и разрядки, осуществляемую Советским Союзом, ГДР и другими социалистическими странами.

...Во время традиционной фестивальной беседы «за кружкой пива» после сальвадорской картины «Первые плоды» участники фестиваля собирали деньги в фонд солидарности с народом Сальвадора.

...В студенческом клубе «Моритцбастрой» состоялся просмотр фильма «Лигкар». Разговор о политической жизни мира, рожденный просмотром, длился несколько часов.

И вот по инициативе кинематографистов социалистических стран участники XXIV лейпцигского кинофорума приняли Обращение ко всем кинематографистам мира с призывом объединить усилия в борьбе за мир и разрядку, против американского империализма, разматывающего второй виток «карибского кризиса», нагнетающего напряженность во всем мире.

...Один за другим подписывают Обращение участники фестиваля. Кто-то тронул меня за рукав. Это был мой фестивальный друг Лянге, штральзундский корабел. Я не стал дожидаться его вопроса, понял и так:

— Иди подписывай. Ты ведь здесь с нами, такой же участник фестиваля.

— А ребята из Марцана, строители? Им тоже можно?

— Конечно, — я рискнул взять на себя права организаторов фестиваля.

Лянге махнул рукой, и к столу приблизился Детлеф Лademан, как всегда, строгий и сосредоточенный, а за ним вся бригада.

Перед фестивальным кинотеатром «Капитоль» прошел митинг солидарности студентов Университета имени Карла Маркса с народами Карибского бассейна и Центральной Америки.

Потом были призы и награды. К решению жюри был приложен текст Обращения, которое мы приняли. Его каждый увёз с собой. Тем, кто просил дополнительные экземпляры, давали столько, сколько было необходимо. Организаторы понимали: это нужно. И напечатали достаточно. Привез в редакцию один экземпляр и я. Больше брать не стал, подумал, что они нужнее Зовле Нгозе из Южной Африки, чилийскому документалисту Вольфу Тирадо... Тем, кто повезет их прямо на передовую. Чтобы вернуться через год в Лейпциг на XXV фестиваль с новыми фильмами. Ведь борьба продолжается.

Лейпциг — Москва

Андрей Плахов

На пути к бесстрашию...

«Я БОЮСЬ» («Io paura»)
Авторы сценария Дамиано Дамиани, Никколо Бадалукко. Режиссер Дамиано Дамиани. Оператор Луиджи Кувейлер. Производство «Ауроринематографика» (Италия)

Еще несколько лет назад подобные кадры можно было встретить разве что в фильме из времен минувшей войны: на фешенебельной улице западноевропейского города идет перекрестная пальба, рвутся гранаты, бомбы, корчатся в судорогах окровавленные тела. А может быть, эти кадры — жуткая фантазия на тему конца современной цивилизации. Такие апокалиптические пророчества тоже доводилось видеть на экране... Нет, на сей раз перед нами не прошлое и не будущее, не история и не фантастика: перед нами сегодняшняя Италия в игровом фильме, снятом в подчеркнуто документальной манере.

Его автор, режиссер Дамиано Дамиани, — один из самых последовательных мастеров итальянского политического кино. Вот уже второе десятилетие его гневные картины бичуют коррупцию властей, произвол суда и полиции, разоблачают апологетов неофашизма, мафию и связанные с нею самые высокие политические сферы. Фильмы Дамиани всегда зрелищны, остросюжетны, убеждают не лозунгами, а живой плотью характеров, созданных лучшими итальянскими актерами. Верный однажды избранной линии, режиссер обычно избегает схематизма, самоповторов, уступок коммерческому кино — опасностей, которых не миновали многие его коллеги.

Но вот, когда сравнительно недавно и зрители, и критика заговорили о кризисе итальянского политического кинематографа, Дамиани оказался под обстрелом как самый типичный его представитель. Режиссера, в частности, обвиняли ни много ни мало в том, что, показывая фактическую безнаказанность мафии, вскрывая несовершенство государственной системы, они косвенно стимулировали анархизм, терроризм, подрывая в массах доверие к тем, кто призван защищать общественный порядок.

Дамиани с поразительной быстротой отреагировал на эти упреки. Отреагировал не словесно, а творчески, не формально, а по существу, сняв фильм «Я боюсь». И это стало лучшим доказательством мобильности политического кинематографа, социальной «проницательности» и гражданской смелости тех его приверженцев, кто исповедует верность не столько «направлению», сколько самой жизни — динамичной, меняющейся. Вслед за мафией, судом, полицией объектом анализа и разоблачения стал опаснейший «персонаж» сегодняшней политической драмы — терроризм.

Это по его вине взрываются бомбы и гибнут люди на улицах и вокзалах Рима, Милана, Болоньи. Язвы, в течение десятилетий подспудно разъедавшие итальянское общество, сегодня открыто кровоточат. Перед лицом организованной преступности, охватившей страну и распространяющейся с быстротой цепной реакции, подлинно демократические силы Италии взывают к разуму, к гражданскому и человеческому сознанию своих соотечественников. Фильм Дамиани — одно из таких обращений. В нем сформулированы два «проклятых», два «вечных» вопроса, неизменно возникающих на гребне острейших общественных кризисов: «кто виноват?» и «что делать?»

Но прежде чем напрямик поставить эти вопросы, режиссер погружает зрителей в плотную атмосферу политических страстей, в которую кто только ни втянут — чиновники и уголовники, судьи и военные, полицейские и домохозяйки. «Нам надоело умирать!» — скандирует группа полицейских на похоронах убитого в перестрелке товарища. Возможна ли была подобная сцена в любом из предшествующих фильмов Дамиани? Полиция там была слепым и безотказным орудием правящих сил, если же и появлялся (как в картине «День совы») честный страж порядка, он был исключением и жестоко платился за это. Теперь же специфические проблемы полицейского ведомства даны словно изнутри и окрашены явным авторским соучастием.

«Я был крестьянином, работал на сборе маслин, но зарабатывал так мало, что не мог и подумать о женитьбе. Полгода назад я устроился в полицию.

Видно, кому-то очень понадобилось убрать судью, а меня прикончили заодно. Мне просто не повезло!». Право на такой обличительный монолог предоставляется убитому парню, которого послали на опасное задание, даже не научив стрелять. Впрочем, задания бывают разные, и когда при разгоне студенческой демонстрации такому же парню кричат: «Полицейская собака... Врежьте этому деревенскому увальню... Пролез в полицию с голодухи. Пора из него сделать отбивную!», авторское сочувствие оказывается, скорее, на другой стороне. И все же полицейские представлены в фильме не просто как послушные винтики механизма власти: за каждым угадывается биография, судьба, характер. Из среды этих людей, не пользующихся ничьей любовью, издерганных ощущением постоянной опасности, и выдвигается в центр рассказа главный герой картины, бригадир Людовико Грациано, которого с присущей ему точностью социально-психологического анализа играет Джан Мария Волонте.

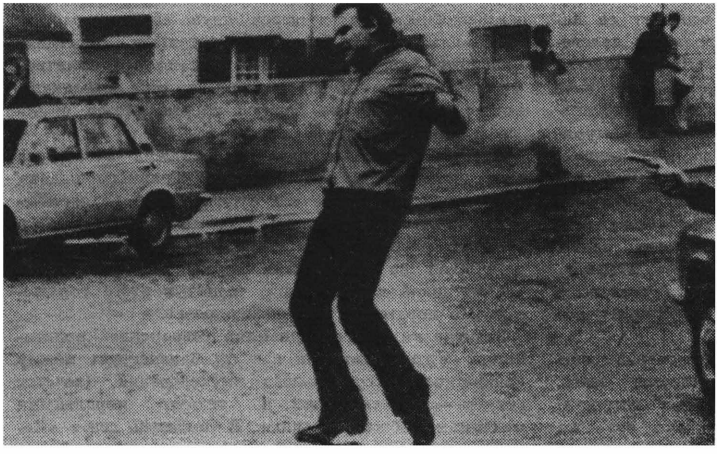
Перед нами вчерашний деревенский парень, сумевший за годы службы в полиции приобрести немалый профессиональный опыт, но политически неграмотный, по-крестьянски наивный, простодушный. Вокруг кипит жесточайшая схватка, все напряжены до предела. «Мы, как на войне»; это понимает и Людовико и его коллеги, но в чем суть этой напряженности, никто из них, в том числе и Людовико, толком не знает. Ходят неясные слухи (ими кормится и Людовико), будто в министерстве есть имена и фамилии «этих проклятых террористов», но их не арестовывают, потому что они «кое-кому выгодны».

Правда, когда мы познакомимся с Людовико поближе, возникает подозрение, что поведение его определяет вовсе не наивность, а сознательная позиция самоустранения, невмешательства.

Людовико Грациано — отменный профессионал, достаточно повоевавший на «передовой» уличных баталий и теперь получивший в награду тихое место шофера-охранника у судьи Канчедды.

С фигурой судьи в картину входит уже прямо заявленная, хотя и окрашенная иронически, тема «парения над схваткой». Три кита, на которых зиждется олимпийское спокойствие Канчедды, — Закон, Религия, Мораль. Нетрудно предвидеть, что все они рухнут под неумолимым бременем реальности. Актер Эрланд Джозефсон с самого начала представляет своего героя этаким «осколком XIX века», ветхим и дряхлым — вовсе не от старости, а в силу архаичности своих верований и идеалов, своих слепых упований на гуманизм, демократию, совестливость сограждан и справедливость закона. Выродившаяся доброта, порядочность, превратившаяся в анахронизм и переставшая быть добродетелью, беспомощность перед лицом реального зла — вот что видится в виноватом взгляде Канчедды, вот что слышится в его беспомощных интонациях (точно и лукаво переданных в дубляже И. Смоктуновским). Перед нами некая пародия на висконтиевских аристократов, гордых и независимых отшельников, с печальной брезгливостью созерцающих «падение нравов», отталкивающую прозу буржуазной действительности.

И вот эти два человека, каждый по своим причинам, не желающие «вмешиваться», «участвовать», или, как говорят на Западе, «быть ангажированными», оказываются в самой сердцевине политического ребуса, разгадать который им дано лишь отчасти. Как будто бы заурядная уголовная история убийства кладовщика в порту (что и выясняет проницательный Людовико) на самом деле оказывается крупной политической аферой: в ней фигурируют уже не только обязательные в таких делах операции с



«Я боюсь»

наркотиками, но и поставки оружия террористам, в результате чего стала возможной жестокая и безрассудная акция — взрыв поезда. Главное же, с уголовного дна нити преступления тянутся наверх, в святая святых секретной службы, подчиненной военному ведомству.

Да, Людовико не имел ни малейшего желания впутываться в эту авантюру, но не смог сдержаться, высказал судье то, что само бросалось в глаза и кричало: здесь пахнет дичью покрупнее! А что же Канчедда с его-то юридическим опытом?! Разве сам он не заметил явных противоречий в показаниях мнимого свидетеля убийства? Но, воистину, каждый видит то, что хочет видеть. И все же перед лицом очевидности Канчедда — добропорядочный гражданин и верный страж закона — начинает расследование, последнее в своей не омраченной грехами жизни. А Людовико Грациано — обыкновенный смертный, парень как все, не отягощенный философией и моралью, — просто живет, просто работает, выясняя в свободное от работы время запутанные отношения с любовницей. Каждому, как говорится, свое.

Между тем, если воспользоваться термином Курта Воннегута, оба героя фильма — «люди одного карасса»: судью и охранника без видимой на то причины накрепко связала судьба. И оба они станут жертвами одной и той же скрытой силы, но конец их будет разным и придет в разное время. Канчедда сломается очень быстро — скорее по инерции станет он утверждать, что «кто бы ни были виновные, они будут наказаны». Серия самоубийств людей, замешанных в деле, причастность к нему полковника из контрразведки быстро отрезвляют судью. И вот уже он признается Грациано: «Вы должны защищать от смерти человека, который, похоже, сам ее ищет». Канчедда еще до выстрела наемного убийцы морально раздавлен, растерян, развенчан вместе со своей верой в закон и справедливость.

С Грациано все оказывается сложнее. «Сделав глупость» однажды, он прекрасно осознает ее последствия. Инстинкт простого подневольного человека подсказывает ему: ничего хорошего от властей и правопорядка ждать не приходится, тем паче кому как не ему хорошо знакома кухня полицейского ведомства. Вот почему он отказывается фигурировать как свидетель в докладной записке Канчедды: мол, когда разыгрывались главные события, он, Грациано, смотрел футбольный матч. Вот почему он полон скепсиса и недоверия к «решительным действиям» судьи, ведь он слишком хорошо знает: «Когда бьешь по верхам, совсем другая музыка». Но этим своим недоверием, этим своим скепсисом он словно подзуживает Канчедду, провоцирует его и себя, навлекая на обоих тучи.

Канчедда погибает, тем самым удостоверив свою несомненную честность. Грациано остается жить, продлевая отпущенный ему срок за счет хитрости. С противником можно бороться только его же средствами. Уяснив эту печальную истину и оправившись после ранения, герой Волонте вступает в решающую фазу борьбы, где обе стороны не брезгуют похищениями и шантажом, подслушивающими устройствами и услугами желтой прессы.

Во второй серии фильма, словно в кошмарном сне, прокручиваются, с едва заметными поправками, события первой. Место меланхолика Канчедды занимает симпатяга сангвиник Мозер, наделенный ослепительной улыбкой Марио Адорфа. Снова подставные лица, снова интриги, опять слежка и фотографирование всех, кто заходит в дом № 21 на площади Капрайя... Но не тот теперь Грациано. Загнанный в угол, затравленный опытными ищейками, он не доверяет никому и борется один на один с огромным гангстерским синдикатом.

Что ж, такие вот одинокие борцы сегодня не редкость в западном кино, не новы и стоящие за их спинами умозрительные режиссерские концепции: в одних случаях утверждается культ героя-супермена, в других — беспомощность человека перед тотальной силой и властью. Дамиани, однако, в отличие от авторов таких лент, важны конкретные социальные, политические уроки рассмотренного в фильме неравного единоборства.

Напряженно следя за финальными перипетиями схватки, мы не упускаем из виду и тот духовный, нравственный рост, который претерпевает ее герой. Нельзя не поражаться ловкости, с которой Грациано обводит вокруг пальца матерых противников (он и сам поражен: «Не знаю, как это получилось, но я стал каким-то жонглером пулями. Пули, предназначенные для меня, я направляю в своих врагов»). Еще больше, однако, восхищают достоинство и благородство Людовико в ситуациях, где правят бал низость и предательство. Уже узнав о «специалисте из Гамбурга», который должен выстрелить в него в темном кинозале, уже обезопасив себя и направив руку убийцы на судью Мозера, Грациано в последний момент готов все переиграть — в случае, если в Мозере шевельнется что-то человеческое. Но жизнелюбивый судья верен двум своим страстям: женщинам и политическим интригам; последняя становится для него роковой. Только что циничной фамильярностью располагавший к себе охранника, которого посылал на верную смерть, Мозер становится жертвой собственной игры...

Спустя час после того, как посреди киносеанса был застрелен Мозер, Людовико Грациано падает, сраженный настигшей его пулей. Такой реалистический, жесткий, без нотки утешительства финал и типичен, и не типичен для Дамиани. Едва ли не в каждой из его картин герой, ведомый идеей элементарной порядочности, терпит в итоге поражение. Но поражение поражению рознь.

Размышляя над механизмами современной политической жизни, Дамиани как бы балансирует между конкретностью социального исследования (хочется сказать — расследования) и некими моральными максимами общего порядка. В недавней ленте «Человек на коленях» герой-протагонист, который согласно апробированной схеме должен погибнуть ли-

бо биться головой о стену буржуазного миропорядка, находит неожиданный выход из порочного круга. Расправившись со своим «хозяином» и очутившись лицом к лицу с наемным убийцей, он обращается — нет, не к совести, а к загнанному вглубь социальному инстинкту своего врага, который оказывается таким же винтиком в системе упомянутого миропорядка, как и когда-то сам герой. Из осознания этого факта могло бы последовать трагическое многоточие, в соответствии с социальными корнями самого факта. Дамиани ставит в конце фильма вопросительный знак, не уводящий, однако, в экзистенциальные абстракции, а обращенный прямо к зрителю. С кем ты? Как поступишь на месте героя? Каким будет твой следующий шаг? Здесь ощутим недвусмысленный призыв к коллективному разрешению «неразрешимой» ситуации, во всяком случае — к сознательному коллективному усилию...

Названия фильмов Дамиани порой имеют небуквальный смысл. Подобно тому, как «человек на коленях» — в действительности красивый и сильный — распрямляется во весь рост, так и герой картины «Я боюсь» утверждает красоту и преимущества бесстрашия. Именно преимущества, ибо подлинная жизнь, достойная и свободная, началась для Людовико Грациано с того момента, когда он, поборов страх, перестал «устраняться» и начал действовать. И хотя эта достойная, свободная жизнь была обидно короткой, она **была**. Вспомним, что говорит судья Канчедда в начале фильма: «Если сегодня наша жизнь под угрозой, то можно считать: все мы уже давно мертвы». И сравним с тем, что написал он Людовико перед самой смертью: «Человек, который во что бы то ни стало хочет выжить, непременно выживет». Между двумя этими полюсами — не тупики парадоксов, а вся острота вопроса «что делать?» в применении к сегодняшней ситуации итальянского общества, к его рядовым членам. Не предлагая спасительных рецептов, Дамиани своим скрупулезным социальным анализом дает столь необходимую пищу для ума и сердца своих современников, соотечественников.

Остается другой вопрос: кто виноват в том, что ежедневно и ежечасно творится в Италии? Разумеется, художественный фильм не способен распутать сплетение страшных загадок, над которыми бьются политики, социологи, историки и юристы. Но общий контур проблемы очерчен создателями ленты довольно верно. Когда на площади Капрайя появляется зловещий Каллигари — главный виновник взрыва поезда, — Канчедда с Грациано долго дискутируют: правый он экстремист или левый, или правый, маскирующийся под левого, или наоборот, и, следовательно, налицо двойная игра, а может быть, даже тройная? Такие «перекрашивания» — характерная черта сегодняшней политической моды. После убийств и взрывов на ошарашенную публику сыплются листовки, где ответственность за «терракт» возлагается на ту или иную организацию. Причем здесь ничего не стоит подписаться именем своего политического противника или, наоборот, своим собственным, чтобы тем вернее замести следы, ведь происхождение листовок неконтролируемо...

Но «перекрашивания» практикуются не только для виду. Они соответствуют самой сути экстремистского движения, лишенного отчетливых идейных установок и питаемого незрелым состоянием умов, нравственным релятивизмом известной части молодежи. Направляется же и координируется оно из единого центра, имя которому — буржуазный тоталитаризм, грозящий опутать своей сетью чуть ли не весь западный мир. «Идет борьба за власть, — говорит в предисловии к русской версии фильма политический обозреватель А. Каверзнев. — В нее включаются империалистические разведки, контрразведки, военные круги, специальные службы». Делается ставка на то, что «в атмосфере хаоса, политической и социальной напряженности, дестабилизации обыватель в страхе запросит прочной власти, твердой руки, диктатуры фашистского толка».

Расчет на подрыв буржуазной демократии объединяет на так называемой платформе «пацинаонизма» крайне правых и крайне левых. Последние активизировались после поражения молодежного бунта 1968 года. Два года спустя возникли «красные бригады». Среди их лидеров — недавно арестованный Марио Моретти и Ренато Курчо, ранее состоявший в «черной» фашистской организации.

Члены «бригате россе» начали свою деятельность с «насильственного перевоспитания шефов мелких предприятий». Но эти бредово-утопические идеи давно себя дискредитировали: как «черная», так и «красная» волна терроризма влилась в разработанные ЦРУ стратегические планы, подобные нашумевшим операциям «Хаос» и «Размагничивание».

Простой статистический анализ свидетельствует, что жертвами террора в подавляющем большинстве случаев становятся либо деятели прогрессивной ориентации, либо убежденные противники насилия, либо совсем случайные люди. И почти никогда — истинные реакционеры. Тем более недобросовестными выглядят попытки представить терроризм как удар слева по моральным и духовным ценностям христианского Запада. Именно моральный, духовный, а в основе своей социальный кризис западного общества вызвал к жизни дикое, уродливое явление, ставшее позором цивилизованного XX века.

Давно признано за аксиому, что художник в своем творчестве часто не решает, а только ставит вопросы жизни. Два вопроса о терроризме — о политической и моральной стороне его — звучат в фильме Дамиани откровенно и убедительно. И потому в самой их постановке слышится предвестие ответа — ответа, который должна дать демократическая Италия перед лицом нависшей над ней опасности.

Синерама

Вьетнам

Исполнилось пять лет со дня основания Объединенной киностудии города Хошимина, в творческом активе которой на сегодня уже около 30 художественных, более 60 документальных и примерно 30 мультипликационных фильмов; многие из них завоевали заслуженную популярность у зрителей. Особенно большим успехом пользовался фильм «Опустошенное поле», удостоенный Золотого приза на XII МКФ в Москве в 1981 году.

Сейчас на студии идет работа над несколькими игровыми картинами. Режиссер Кхыонг Минь Туен снимает фильм «Командир корабля», главный герой которого после службы в армии приходит работать на рыболовецкое судно. В картине затрагиваются проблемы идейного воспитания молодого поколения страны.

Фильм режиссера Хонг Шена «Край сильных ветров» посвящен трудовым будням сегодняшней вьетнамской деревни. В этой первой цветной игровой ленте СРВ заняты артисты Ли Хюинь, Минь Данг, Тхюи Ан и другие.

О жизни вьетнамской интеллигенции расскажет картина «Звуки музыки», которую снимает режиссер Лам Шон по сценарию Тхай Ланга.

Заканчивает работу над первым фильмом многосерийной эпопеи «Сын священника» режиссер Кхой Нгуен; в основе ее — произведения писателя Нгуен Чыонг Тхиена. Герой картины — отважный вьетнамский разведчик, действовавший в тылу врага на протяжении многих лет, предшествовавших освобождению Юга и воссоединению страны.

О моральной и гражданской ответственности человека перед своими соотечественниками расскажет картина режиссера Ле Хыу Фыока «Бархатная кошка», в которой воскрешаются события совсем недавнего прошлого, когда пекинская пропаганда предпринимала усилия с целью заставить жителей страны китайского происхождения эмигрировать в КНР.

Именем главной героини назван фильм «Фыонг», в центре которого — рассказ о борьбе студентов и учащихся Сайгона против американских оккупантов и их марионеток. Картину снимает журналист Ле Ван Зюи, это его дебют в игровом кино.

Л. Соколов

Италия

В народе, угнетенном и обездоленном, лишенном элементарных свобод, рождается мечта об «избавителе», стоящем над властью, над богатством, над буржуазной моралью, мечта о мстителе, который вершит правосудие в этом аду. Так писатель Лука Дезиато объясняет живучесть народной легенды о великом насмешнике, мастере отнюдь не безобидных шуток и подчас жестоких розыгрышей маркизе дель Грилло. В последнее время он стал главным героем двух одновременно появившихся произведений — романа Луки Дезиато и фильма Марио Моничелли, носящих одинаковое название — «Маркиз дель Грилло». Это случайное совпадение, но, по всей вероятности, сам образ легендарного маркиза давно уже «ждал» новых воплощений. В конце XIX века он был героем популярной оперетты, многие годы мечтали рассказать о его бурной жизни самые разные итальянские кинорежиссеры, в том числе Лукино Висконти.

Давно мечтал о «теме дель Грилло» и Альберто Сорди, который на сей раз предстал на экране одновременно в двух ипостасях — маркиза дель Грилло и его «двойника», спившегося угольщика Гаспарино. «Сорди достиг высшего пика своего мастерства» — так оценивает его работу в этом фильме еженедельник «Эпока»; ему вторят рецензенты многих газет и журналов. Сорди является также и соавтором сценария (вместе с Бенвенути, Де Бернарди, Моничелли и Дзаппони).

Альберто Сорди в фильме «Маркиз дель Грилло», режиссер Марио Моничелли (Фото из газеты «Унита», Италия)

Лука Дезнато, автор романа о дель Грилло, после многолетних исследований нашел подлинного прототипа героя легенд, жившего в начале XVIII века, и сделал его героем своего повествования; однако создатели фильма придерживались изустной традиции и перенесли действие картины в начало XIX века, в период наполеоновского вторжения в Рим. Различны эпохи, различны прототипы романа и кинопроизведения, но есть и нечто общее в этих работах, прежде всего, успех книги и фильма у итальянской публики. Фильм Моничелли в этом году представлял кинематограф страны на XXXII Международном кинофестивале в Западном Берлине.

Лента Моничелли строится, по словам Альберто Сорди, как серия приключений, острогротесковых сцен. Мы неотступно следуем за маркизом во время его похождений. Действие завершается уходом французских войск из Рима, арестом папы Пия VII (рецензенты отмечают блистательное исполнение этой роли известным актером Паоло Стоппа) и его возвращением.

Дворянину средних лет Онофрио дель Грилло из фильма Моничелли душно в папском Риме, и он «провоцирует кардиналов и папских судебных чиновников, чтобы затем срывать с них маски; разоблачая их, он действует не ради собственной корысти, он наказывает зло», — сообщает еженедельник «Эпока».

Один из самых ярких эпизодов фильма — устроенные маркизом торжественные похороны, во время которых звонят колокола всех римских соборов. Так могут хоронить только папу. Но умер не он, говорит дель Грилло, «умерло нечто важнее папы, умерло правосудие, справедливость». Эта церемония, эти «похороны справедливости» не только организованы, но и спровоцированы маркизом: столяр-еврей подал в суд на дель Грилло за то, что он не заплатил ему за работу, — и сам был осужден, ибо задержался у маркиза и находился за пределами гетто в неположенный час. Дель Грилло подкупил судей только для того, чтобы затем сделать их посмешищем толпы.

Такими, как уже говорилось, отнюдь не безобидными розыгрышами заполнена жизнь экранного маркиза дель Грилло, созданного Сорди и Моничелли. Несмотря на всю противоречивость этого образа, рецензент газеты «Паэзе сера» называет дель Грилло римским Тилем Уленшпигелем.

●

Как и предыдущий фильм Серджо Читти «Два куска хлеба», демонстрировавшийся на Московском кинофестивале 1979 года, последняя лента режиссера — «Рисовый суп с овощами», — полупритча, полусказка.

Первоначально фильм должен был называться «Голод». ...На окраине Рима умирают от голода двое молодых людей — Франческо и Джованни. Но тут неожиданно появляется некий странный персонаж — Учитель жизни, у которого есть особый «талант» — обедать в римских ресторанах, не платя ни лиры. Он увлекает обоих героев в какую-то сказочную страну, обещая им беззаботную и сытую жизнь, и фильм «из народного романа превращается в сказку в духе Коллоди», — отмечает один из рецензентов картины. Постепенно сообщество ищущих разрастается, персонажей ленты ожидают различные встречи и приключения, реальные и полусказочные, а понятие голода, который им так и не удастся удовлетворить, приобретает философский аллегорический смысл. О чем же идет речь? О жажде познания? О поисках смысла человеческой жизни? Аллегория Читти, по мнению критиков, не поддается однозначной расшифровке. «Этот рисовый суп не насыщает, однако ведет к мудрости» — так называется рецензия на картину в газете «Паэзе сера». Рецензент, комментирующий фильм на страницах «Унита», усматривает в сложной своеобразной ленте Читти перекличку с «Золотой лихорадкой» Чарлза Чаплина, со «Скромным обаянием буржуазии» Луиса Бунюэля, с поэтикой Феллини. Пресса Италии особо отмечает удачное исполнение роли Учителя известным актером комедийного амплуа Роберто Бениньи.

Л. Зиман

Куба

Режиссер Умберто Солас завершил работу над экранизацией романа классика кубинской литературы Сирильо Вильяверде «Сесилия Вальдес». Главную его героиню — Сесилию, — рассказывает Солас в беседе с корреспондентом журнала «Боэмия», обычно представляют себе как некий обобщенный тип «тропической красавицы», обольстительной, простодушной и легкомысленной. В нашей киноверсии мы попытались освободить этот образ от стереотипных наслоений, сохраняя верность роману Вильяверде. Одновременно мы даем в картине развернутую панораму общественной жизни Кубы конца XIX века, выделив и укрупнив ряд национальных проблем, о которых в книге говорилось лишь вскользь; в частности, мы касаемся вопроса об истоках освободительного движения на острове.

В роли Сесилии снималась известная кубинская актриса Дейси Гранадос, ранее участвовавшая в шести кубинских фильмах, а также в совместных постановках, осуществленных кубинскими кинематографистами в содружестве с коллегами из ГДР и Испании. В 1979 году Гранадос был присужден Приз за лучшее исполнение женской роли на XI МКФ в Москве (работа в фильме «Портрет Тересы»); в том же году актриса получила награду на Фестивале молодого кино во Франции.

Главную мужскую роль сыграл в картине испанец Иманоль Ариас, признанный у себя в стране лучшим актером театрального сезона три года назад. Участие в фильме Соласа — его первая крупная киноработа.

Среди более чем 150 исполнителей, занятых в картине, — выдающаяся кубинская актриса Ракель Ревуэльта, чилийский актер Нельсон Вийягра, популярные артисты кубинского кино и театра Эслинда Нуньес, Мигель Банавидес, Хосе Антонио Родригес, Алехандро Луго, Омар Вальдес и другие.

Музыку к фильму написал известный кубинский композитор Лео Брауэр.

●

Вышел в свет 100-й номер журнала «Сине кубано», органа Кубинского института киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК). В связи с этим событием газета «Гранма» опубликовала интервью с главным редактором журнала Альфредо Геварой.

Судьба нашего журнала неотделима от судьбы кубинского кинематографа, сказал Альфредо Гевара. Сто номеров «Сине кубано» — это отражение более чем двадцатилетней истории революционного кино Кубы, которое мы сегодня уже не называем «молодым», но которое хронологически еще не перешагнуло рубежа своей молодости. Молод и журнал «Сине кубано», являющийся очень популярным и на континенте кинематографическим изданием. Можно сказать, что «Сине кубано» стал выразителем духа интернационализма в кино. В задачу начатого в 1962 году издания входило теоретическое осмысление накапливающегося опыта национального киноискусства и одновременно мы стремились отразить на наших страницах главные явления и ведущие тенденции, показательные для кинопроцесса на всем латиноамериканском континенте. В разное время в нашем журнале выступили деятели национальных кинематографий практически всех стран Латинской Америки, что, естественно, способствовало упрочению взаимопонимания между ними и развитию того направления, которое получило название «новое латиноамериканское кино». Журнал сделался трибуной прогрессивных кинематографистов, их боевым органом и проводником идей антиимпериалистической борьбы.

Сейчас, думая о будущем журнала, мы намечаем круг проблем, которые представляются важными с точки зрения перспектив латиноамериканского киноискусства. Среди них — вопросы повышения профессионального мастерства кинематографистов и использования кино в целях художественного исследования актуальных проблем современности, борьба со все еще ощутимой тенденцией обходить социально значимые темы, апеллируя лишь к поверхностному зрительскому любопытству, утверждение позиций социалистического искусства в мире, где формы буржуазной культуры и идеология империализма продолжают пользоваться известным влиянием, в то время как сам империализм и его политика встречают все большее противодействие широких народных масс. Наша главная цель — выявлять и поддерживать все новое и прогрессивное в кинематографе континента, помогая киноискусству выполнять свое важнейшее предназначение как самого массового и эффективного средства формирования социалистического сознания народов.

В. Моисеев

Дейси Гранадос в фильме «Сесилия Вальдес», режиссер Умберто Солас (фото из журнала «Боэмия», Куба)

Новая Зеландия

Первый фильм молодого новозеландского режиссера Пола Маундера «Сыновья возвращаются» посвящен насущной для страны проблеме «сосуществования» белого населения и аборигенов — коренных жителей Полинезии. Картина поставлена по роману Альберта Уэндта, самоанца по происхождению. В центре повествования — история любви студента, выходца из Самоа, и девушки из семьи белых иммигрантов. Чувство, сблизившее молодых людей, не выдерживает столкновения с социальными условиями, в которых они сформировались, различия в происхождении становятся непреодолимым барьером на пути к счастью.

По отзывам критики, создателям ленты удалось достоверно передать реалии быта тех социальных слоев, к которым принадлежат герои произведения, отразив их социологические, этнические и психологические особенности. В образе Сиона (исполнитель этой роли Уэлесе Петайа удостоен приза на XXII Карловарском кинофестивале) обобщены черты молодого поколения сегодняшних самоанцев. Сион живет в столице Новой Зеландии, учится в Веллингтонском университете, у него есть возможность приобщиться к европейской культуре. Но в нем сохраняются и те нити, что связывают юношу с традициями своего народа, он помнит обычаи предков, родной язык... На экране сцены в деревне, откуда герой родом, перемежаются с воспоминаниями о возлюбленной, оставшейся в Веллингтоне. Мозаичность построения сюжета дает возможность режиссеру последовательно развернуть сквозную тему фильма — тему становления личности главного героя, для которого крушение любви является своего рода импульсом к переоценке жизненных ценностей.

В Новой Зеландии, говорит в одном из интервью Пол Маундер, одновременно существуют «официальная» европейская культура и культура полинезийских аборигe-

нов; они переплетаются между собой, проникают одна в другую. Трудно сказать, сохранит ли себя в таких условиях древняя культура местных жителей. По мнению режиссера, очень важно помочь синтезу обеих культур, что в первую очередь зависит от политики государства по этому вопросу.

У нас в стране, рассказывает Маундер, независимые кинематографисты добились в 1978 году создания Государственной комиссии по кино, что может облегчить субсидирование национального кинопроизводства. Основной проблемой кинематографии Новой Зеландии является проблема проката: три миллиона потенциальных кинозрителей не могут, разумеется, окупить затраты по производству фильма. Теперь, после создания Государственной комиссии по кино, мы имеем возможность хотя бы время от времени получать помощь и снимать картины. Работы, созданные молодыми новозеландскими режиссерами, наш зритель встречает с интересом. Однако должно пройти по меньшей мере лет пять, прежде чем мы сможем окончательно оценить результаты нашей деятельности, узнать, окажутся ли наши ленты интересными и для зарубежного зрителя.

Роман Альберта Уэндта, говорит режиссер, увлек меня еще в 1971 году, когда он только вышел в свет; с тех пор я мечтал экранизировать эту книгу, вызвавшую общественный резонанс в нашей стране и благодаря ее художественным достоинствам, и в силу серьезности затронутых в ней вопросов, представляющихся важными для всего нашего региона. Замечу, что Уэндта поначалу весьма смущала избранная мною форма построения сюжета, в котором постоянно переплетаются прошлое и настоящее, чего в романе не было. Но я предпочел именно такой способ повествования как более выразительный по сравнению с хронологической композицией. Опасения автора книги оказались напрасными: фильм имел успех, в том числе и среди коренных жителей Полинезии.

На вопрос интервьюировавшего его журналиста относительно дальнейших творческих планов Пол Маундер ответил: «К сожалению, в кинопрокате Новой Зеландии преобладают американские боевики, и я боюсь, что в дальнейшем руководство организаций, от которых зависит финансирование кинопроизводства, будет требовать от нас картин, сделанных по аналогичным рецептам. В таком случае я вернусь в театр, где работал раньше, и буду ждать лучших времен...»

Г. Фролов

США

В октябре 1961 года детективам из отдела по борьбе с наркотиками Нью-Йоркского департамента полиции было поручено расследование «дела Туминаро» (по имени главаря одного из «семейств» мафии, занимавшегося переправкой героина из Франции в США). Поскольку речь шла об особо опасных преступлениях международного масштаба, к работе были привлечены наиболее квалифицированные сотрудники полицейского ведомства, получившие исключительные полномочия. Вскоре сыщикам Сонни Гроссо и Эдди Эгану удалось выследить «французского связного» мафии и конфисковать большую партию наркотиков. Однако их деятельность имела и оборотную сторону. Воспользовавшись предоставленными им привилегиями, располагая весьма значительными денежными суммами на «служебные расходы», они сами превратились в правонарушителей, столь же опасных, как и преступники, за которыми охотились. Быстрое обогащение и полнейшая бесконтрольность позволили им сделаться подлинными «хозяевами города», новыми мафиози, не стесняющимися в средствах ради достижения личных целей. Конец этой деятельности положили свидетельские показания молодого полицейского Роберта Лейчи, данные им Комиссии по делам о коррупции в полиции. Лейчи пришлось нелегко: его откровенность стоила жизни многим людям и почти погубила его карьеру. Следствие и судебное разбирательство продолжалось около года, история попала в газеты... И вот 20 лет спустя, в 1981 году, режиссер Сидней Люмет поставил фильм «Князь города», в основу которого положена книга Р. Дейли, документально описывающая эти события.

В своей картине Люмет сохранил репортажную стилистику литературного первоисточника. По отзывам рецензентов, фильм снят в аскетической манере судебной хроники; большинство занятых в нем актеров почти неизвестны широкому зрителю. Но внешняя непритязательность постановки не помешала американской критике оценить новую ленту Люмета как значительное кинопроизведение. Фильм, как отмечает рецензент журнала «Синеаст», прямо указывает на ту опасность, которой чреваты привилегии, получаемые полицией из рук правящего класса.

Картина «Князь города» воспринимается как обвинительное заключение, предъявленное американскому обществу: в нем мало эмоций, но много фактов, подтверждающих, в частности, что полиция порой занимается торговлей конфискованными наркотиками. Люмет, однако, довольно сдержан, когда показывает злоупотребления рядовых полицейских, в которых склонен видеть лишь жертвы системы, где, как пишет американский критик, действуют законы, устанавливаемые преступниками. Режиссер гораздо беспощаднее к тем, в чьих руках сосредоточена реальная власть, — высшие полицейские и судебные чиновники выведены в его фильме как чванливые и корыстные карьеристы, пользующиеся любыми средствами, чтобы обогатиться и упрочить собственное положение.

«Князь города», как подчеркивается на страницах «Синеаста», ставит под вопрос не только профессиональное соответствие современной американской полиции ее задачам, но и само ее общественное назначение.

Н. Цыркун

●

Режиссер Боб Рафелсон, поставивший известный фильм «Пять легких музыкальных пьес» (1970), закончил работу над новой картиной «Почтальон всегда звонит дважды» — по одноименному роману Джеймса М. Кейна. Книга эта уже грижды была экранизирована в том числе Лукино Висконти, взявшего роман за основу своего первого фильма «Одержимость» (1942)

Действие картины происходит в 30-е годы, в период жесточайшего экономического кризиса, потрясшего Соединенные Штаты. Бродяга Фрэнк Чамберс (его играет Джек Николсон, который и предложил идею новой экранизации романа) берется за случайно подвернувшуюся работу в придорожном кафе, принадлежащем греческому иммигранту Нику Пападакису (Джон Коликос). Внимание Фрэнка привлекает жена Ника — Кора, которая по возрасту годится ему в дочери. Отношения Коры с мужем, человеком грубым, неотесанным, давно не ладятся, и появление Чамберса ускоряет назревавший разрыв. Бурный роман Коры и Фрэнка завершается убийством Ника...

Столь распространенные сегодня в западном кино фильмы-повторения, так называемые римейки, пользуются большой популярностью у зрителя, привлекая возможностью сравнить известный (и часто — любимый) оригинал с новой версией. Картина Рафелсона формально тоже представляет собой римейк (она и в американском кино имеет предшественника — фильм, поставленный в 1946 году Тэо Гарнеттом). Однако режиссер не считает, что его ленту можно хоть в чем-то сравнить с картиной тридцатипятилетней давности...

Существует ли какая-либо связь между Чамберсом и другим героем Николсона — музыкантом из «Пяти легких музыкальных пьес», страдавшим, как и Фрэнк, от одиночества и отчуждения? Конечно, можно провести известную параллель между бродягами 30-х и 60-х годов, отмечает Рафелсон, но такая параллель будет поверхностной. Тогда, в 30-е годы, бродяжничество зачастую было для человека единственным способом выжить, а никак не принципиальным отказом от традиционного образа жизни... По словам режиссера, он хотел сделать фильм о человеке, отторгнутом от мира, существующем в разладе с самим собой и постепенно обретающем устойчивость, тягу к нормальному существованию.

О. Сергина

Чехословакия

Для творчества молодого режиссера Иржи Свободы показателен интерес к сложным психологическим коллизиям, к исследованию характеров и взаимоотношений героев, попадающих в исключительные ситуации. Верность своим художническим пристрастиям Свобода сохранил и в своем новом фильме «Цепь», поставленном по сценарию Вацлава Шашека на киностудии «Баррандов». Главная героиня картины — Марта, молодая, привлекательная женщина, привыкшая к беззаботной и обеспеченной жизни, неожиданно для себя становится объектом повышенного внимания банды уголовников Прежде Марта никогда не задумывалась, откуда у ее мужа Петера Кавана берутся деньги, позволяющие супругам жить явно не по средствам, хотя и подозревала, что Петер занимается чем-то недозволенным. Теперь она узнает, что Каван — главарь преступной шайки, занимающейся перепродажей и подделкой предметов старины; кроме того, он готовит операцию по ограблению почты. Ограбление удается, однако Каван погибает в обычной автокатастрофе, успев перед этим куда-то припрятать добычу Его соучастники, будучи уверенными, что жена погибшего шефа полностью осведомлена о его делах, желают любым способом получить свою долю. В результате Марта вовлекается в цепь драматических событий, ее жизнь подвергается опасности.

Чехословацкая критика, отмечая, что фильму «Цепь» присущи все необходимые качества профессионально сделанного детектива, удерживающие зрителя в постоянном напряжении, одновременно указывает на известную нетрадиционность в подходе создателей картины к воплощению криминального сюжета. Для Марты встреча с представителями уголовного мира становится прежде всего источником тяжелых переживаний, вызванных поздним прозрением. Героиня ощущает потребность в пересмотре собственных представлений о жизни и человеческом достоинстве.

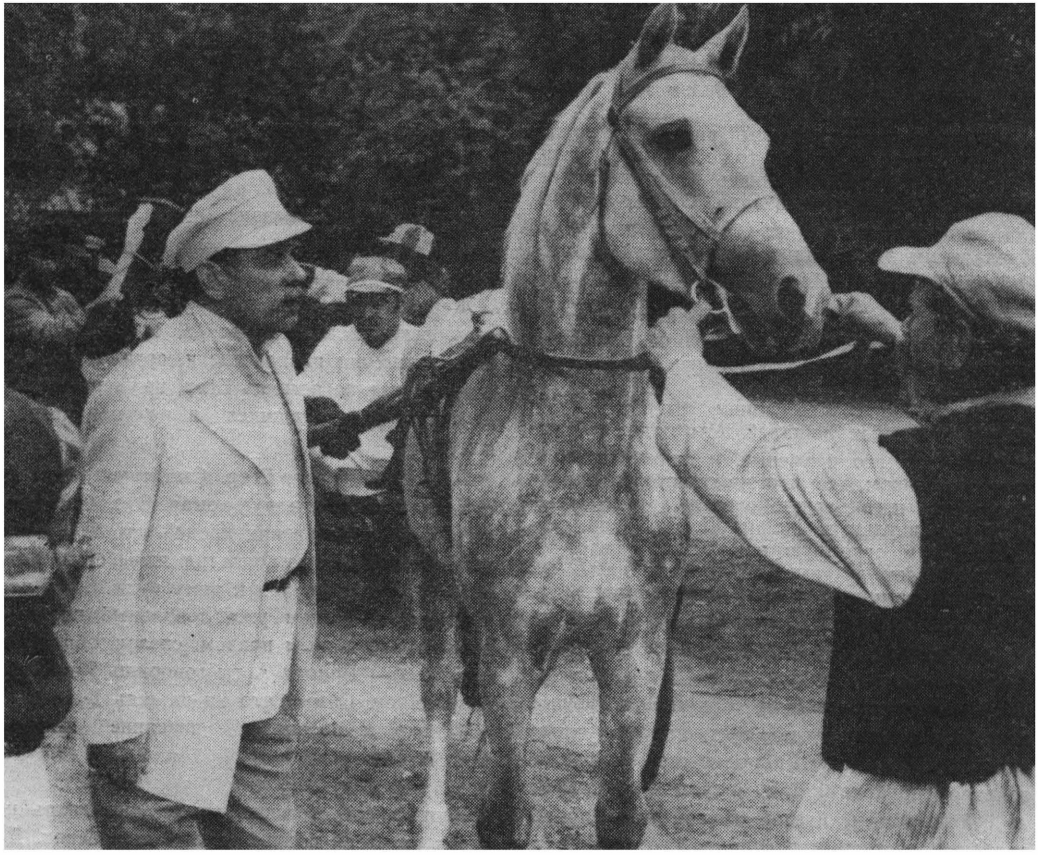
Желая придать своему фильму свежесть и большую убедительность, режиссер пригласил на главные роли малоизвестных исполнителей. Роль Марты сыграла Зора-Улла Кесслерова, ранее знакомая зрителю лишь по участию в картине Юрая Герца «Шаткие отношения». Компаньонов Кавана также играют актеры, до этого почти не появлявшиеся на экране. Снял фильм известный оператор Яромир Шофр.

К. Глазков

А. Згуриди, Н. Клдиашвили

Крепыш

«Крепыш». Шапошников — Г. Жженов



От авторов

Крепыш — так звали знаменитого орловского рысака — сына Громадного и Кокетки, — прославившего Россию. Его знали во всем мире. И не удивительно. Крепыш выступал на самых различных ипподромах 79 раз, из них 55 раз выходил победителем. Он побивал рекорды тринадцать раз! Одним коротким броском он уходил от своих соперников буквально на первой половине дистанции, и нить, связывающая их, безнадежно рвалась.

Да, это был великолепный рысак.

История его жизни нами тоже не придумана. Она была поразительной. Поэтому мы постарались сохранить основные ее вехи.

Однако, само собой разумеется, мы не могли придерживаться хронологии, не могли рассказать обо всех эпизодах из жизни Крепыша и даже обо всех его победах и поражениях, как бы значительны они ни были. Стесненные рамками киноповести, да и в интересах драматургии фильма, мы вынуждены были многое сместить во времени, многое отбросить совсем и, наоборот, многое добавить, досочинить.

От этого, нам кажется, фильм мог только выиграть.

В фильме участвует целый ряд действующих лиц. Большинство из них тоже не вымышлены. Это люди, с которыми жизнь Крепыша действительно была тесно связана. Однако мы сознательно многим из них дали другие имена. Сделали мы это из двух соображений: во-первых, нам не хотелось называть некоторые лица, ибо мы многое добавили и изменили в их действительной жизни; во-вторых, нам не хотелось осложнять постановку фильма естественным в таких случаях требованием портретного сходства.

По этим же соображениям мы изменили и имена некоторых лошадей. Мы надеемся, что нам простят это и ученые, и любители коневодства, словом, все, кто знает историю жизни Крепыша, и, в первую очередь, наш новый друг — консультант фильма Д. Я. Очкин, оказавший нам огромную помощь в работе.

Ему и всем другим, кто помогал нам, мы приносим самую глубокую благодарность.

Пролог

Как бабочки-однодневки, кружил в ночной мгле сухой февральский снег, наметая всюду высокие сугробы. От порывистого ветра назойливо скрипели петли неплотно прикрытых дверей конюшни. Густой ночной мрак прорезал лишь тусклый качающийся огонек керосинового фонаря, который нес крепко сложенный мужчина, с приятным широким лицом и полными губами, прикрытыми густыми, мягкими усами.

Увязая по колено в глубоком снегу, он шел к конюшне, в одном из окон которой, несмотря на поздний час, еще мерцал свет.

— Ну, как, Егор, жив? — спросил он, входя в конюшню и освещая фонарем только что родившегося жеребенка, который стоял в деннике рядом со своей матерью, покачиваясь из стороны в сторону на тоненьких, дрожащих ногах.

— Живой, Иван Григорьевич, что ему сделается. Извольте, взгляните сами, — сказал конюх, который, судя по усталому лицу, не спал ни одной минуты, ожидая появления жеребенка.

— Хорош! — сказал довольный осмотром хозяин конного завода.

— Да, вроде как хорош, — согласился с ним конюх. — Разве что ножки хлиповаты. Вишь, какой долговязый. Карамора, да и только.

— Как, как ты сказал?

— Карамора, говорю, — повторил, смеясь, Егор.

Жеребенок, словно поняв, что о нем идет речь, вскинул головку вверх, от резкого движения потерял равновесие и, если бы не пришедший ему на помощь Егор, не удержался бы на своих разъехавшихся в разные стороны ножках.

— Побойся бога, Егор. Сын таких знаменитых родителей, и вдруг комар. Это, братец ты мой, чистых орловских кровей паренек, — сказал хозяин. Потом погладил жеребенка, который от прикосновения к нему руки вдруг подпрыгнул, и, совсем уже довольный новорожденным, его живым нравом, сказал, обращаясь к Егору: — Видал? А ты говоришь Карамора. Крепыш он. Самый что ни на есть Крепыш!

На экране возникает название фильма: «КРЕПЫШ».

Ранним августовским утром как вихрь носился по степи полугодовалый жеребенок. До-

бежав до косогора, он увидел внизу освещенную лучами восходящего солнца небольшую речушку и стремглав бросился к ней. Забежал в воду, скрылся на мгновение в фонтане взвившихся вокруг него брызг, помчался по воде и вдруг замер...

На берегу он увидел изящную гнедую лошадку, которая стояла возле своей матери — водовозной лошади, запряженной в телегу с большой бочкой для воды.

— Здравствуйте, — сказал лошадке Крепыш.

— Здравствуйте, Крепыш, — ответила лошадка, засмеялась и, сделав несколько шагов по воде, подошла к нему.

— Вы знаете мое имя? — удивился Крепыш.

— Знаю, мы же с вами живем в одной конюшне...

— Интересно! А почему я вас там не видел ни разу?

— Зато я вас видела, — лошадка снова рассмеялась.

Егор зачерпнул ведром воду из реки, поглядел в их сторону, улыбнулся, конечно же не понимая того, что они говорят друг другу, но, видимо, одобряя знакомство, и снова занялся своим делом.

— А как вас зовут? — спросил Крепыш.

— Жизель...

— Жизель? — удивился он. — Трудное имя... — и, недолго помолчав, наверное, закрепляя это «трудное имя» в памяти, предложил: — Хотите побегать вместе?

— Ой, мне нельзя, — смутилась Жизель. — Я пришла сюда с мамой... и мы скоро уходим...

— Может, завтра?..

На экране появляется титр:

«Лошадью столетия» называли в начале века этого знаменитого орловского рысака. В память о нем мы назвали наш фильм, сохранив лишь некоторые факты из его удивительной жизни».

Во дворе небольшого провинциального конного завода, принадлежащего Ивану Григорьевичу Агафонову, кипела работа. Один за другим выезжали из конюшни наездники, направляя лошадей к тренировочному кругу.

Какой-то парень катил в сторону ворот конюшни беговую качалку.

— Где Крепыш? — резко прокричал, обращаясь к нему, внезапно появившийся рядом невысокий, плотно сбитый мужчина. — Что они там с ним возятся?!

В этот момент в дверях конюшни появился Крепыш. Вели его два конюха, а за ними, успокаивая сопротивлявшегося жеребца, шел Егор.

Крепыш заметно вырос, окреп, возмужал. Но, как все молодые лошади, был еще очень неопытен и пуглив. От одного прикосновения к нему сбруи, а тем более подпруги он брыкался, кусался, вставал на дыбы и все для того, чтобы вырваться из рук людей, добиться свободы.

— В качалку его сегодня пробовать будем, — сказал Егору наездник Колесников, тот самый мужчина, который ждал Крепыша во дворе.

— Не в духе он, — проворчал Егор. — По мне, так не надо бы его в качалку.

— Не барин, — огрызнулся Колесников, — не будем ждать его настроения. Развели тут с ним цирлих-манирлих... А ну веди его! Иди, ну, иди, скотина! — закричал он вдруг на Крепыша и полоснул хлыстом по крупу жеребца.

— Зверь это дикий, а не рысак, — с досадой сказал он стоявшему рядом с ним Егору.

— Не зверь он вовсе, грех зря сказать, худого за ним ничего нету. Ноги у него болят. Лечить его надо. Вот что... — сказал Егор.

С большим трудом удалось успокоить Крепыша и поставить на прежнее место. Оглянувшись назад, он недоверчиво посматривал на беговую качалку, которую снова подкатили к нему. Качалка не пугала его. Он видел ее и раньше, когда его выводили во двор. Но когда над спиной снова появились оглобли, он сжался, задрожал, резко рванулся вперед, поднялся на дыбы, угрожая копытами всем, кто пытался приблизиться к нему.

— Держите его! — крикнул тренер и с яростью ударил Крепыша хлыстом. Потом еще

раз. Но Крепыш и не думал подчиняться. Как только он почувствовал сзади себя качалку, он снова стал отчаянно брыкаться, бить копытами, стараясь освободиться от державших его с двух сторон конюхов.

— Крепче держите! — крикнул тренер конюхам, которые держали Крепыша. — А вы не спите, подводите качалку.

— Вот так, — сказал тренер, когда конюхам удалось, наконец, запрячь Крепыша в качалку. Потом зашел сзади качалки, взял вожжи.

Крепыш сделал шаг. И вдруг почувствовал, что за ним что-то потянулось. Он тотчас остановился и стал тревожно озираться, пытаясь понять, что мешает ему идти.

Егор погладил его, дал ему сахар.

— Ну чего ты так испугался, дурачок? Никто не хочет тебе ничего дурного. Иди, не упрямься, иди, — сказал он, пытаясь стронуть с места дрожавшую всем телом лошадь.

Крепыш уступил. И шагом вышел на круг, где уже тренировалось несколько лошадей.

Наездник Колесников пустил Крепыша тихим тротом. Тот принял аллюр. Однако, не пройдя и четверти круга, внезапно стал сильно приседать на задние ноги.

Мимо него, хрипя и разбрызгивая пену, пронесся гнедой жеребец. Крепыш вытянул шею, заржал и рванулся следом за гнедым. Но вдруг почувствовал острую боль в ногах, осел на задние ноги, затоптался на месте и потом заскакал, да так, что наездник никак не мог перевести его на рысь.

— Скакать начал, — сказал молодой конюх, подойдя к Егору, наблюдавшему за тренировкой Крепыша.

— Бежать ему больно, оттого и скачет, — буркнул Егор. — Он на все четыре ноги жалуется, а его мучат.

Не будучи в силах заставить Крепыша идти рысью, Колесников ударил его хлыстом, а потом уперся ногами в проножки и изо всех сил стал тянуть к себе. Удила впились в рот, порвали губы. Ноги дрогнули, сдали, и Крепыш перешел на шаг. Но перешел лишь на одно мгновение. Как только наездник ослабил вожжи, Крепыш рванулся вперед и еще быстрее понесся по кругу.

Пена хлопьями летела во все стороны. Удила до крови рвали рот. А обезумевший от ярости Крепыш продолжал скакать, не видя и не слыша, что творится вокруг.

— Берегись! — кричали наездники один другому, торопясь съехать в сторону для того, чтобы дать дорогу Крепышу, который вдруг на полном ходу резко повернул и влетел во двор. Все это произошло так неожиданно, так мгновенно, что наездник не успел даже ничего сообразить, как уже пластом лежал на земле.

Крепыша задержали во дворе. Он был весь в пене, тяжело дышал, хрипел и все пытался подняться на дыбы, чтобы освободить себя от ненавистной качалки.

— Бей его, бей! Что ты смотришь? Бей по ушам! — остервенело кричал Колесников, который, поднявшись с земли, уже бежал с поднятым в руке хлыстом к пытавшимся усмирить взбешенного Крепыша конюхам.

— Сволочь! Дьявол! — разъяренный Колесников что было в нем сил хлестал жеребца по телу, по голове, по ногам.

— Не смей его бить, не смей! — пытаясь оттащить наездника от Крепыша, кричал Егор.

— Да пошел ты!.. — Колесников оттолкнул Егора, и хлыст с такой силой опустился на Крепыша, что рассек ему кожу на боку.

Удар следовал за ударом. Крепыш уже не мог защищаться.

Егор вцепился в пытавшегося вырваться от него наездника:

— Такую лошадь бить, такую лошадь бить! Не смей! Не смей, говорю! — со слезами на глазах кричал он.

В это время во двор конюшни въехала пролетка с двумя пассажирами. Один из них, увидев происходящее во дворе побоище, возмущенно обратился к спутнику:

— Вы только посмотрите, что они творят! — И тут же передав ему вожжи, соскочил с пролетки и уже на бегу закричал:

— А ну, прекратите истязать лошадь! Сейчас же перестаньте!..

Он подбежал к Колесникову, сумевшему наконец вырваться от Егора, и так сильно оттолкнул его от Крепыша, что наездник едва удержался на ногах.

— Он мог убить меня! — сказал Колесников приезжему.

— Убить?!. За такое дело мало убить. Сначала надо судить, а потом повесить на этой березе, — приезжий махнул рукой вверх к верхушке дерева, росшего рядом. —Чтоб другим неповадно было. Болван! — Потом, обратился к стоящему рядом одному из конюхов: — Скажи-ка, дружок, Ивану Григорьевичу, что приехал Шапошников Максим Максимович.

— Слушаюсь, — сказал конюх и ушел.

— Как вам не стыдно, наездник, — с досадой и презрением бросил Шапошников Колесникову и тоже отошел к своей пролетке.

Потный, дрожащий Крепыш еле стоял на ногах. Из рассеченной кожи его сочилась кровь.

Егор, помогая распрячь его побыстрее, шептал ему дрожащими от гнева и жалости губами какие-то только им двоим понятные слова.

Тем временем Шапошников подошел к пролетке, где все еще сидел его спутник:

— Прямо как звери!.. — возбужденный увиденным воскликнул он. — Да какое там, звери, и те себе такое не позволят...

— Да... — ответил второй приезжий, — человек обращается с животными, как вы изволили выразиться, как зверь. А у вас, Максим Максимович, — спросил он вдруг, — есть какой-нибудь иной способ обращения с лошадью?

— Есть, — твердо произнес Шапошников. — А что это вы ехидничаете, Карл Иванович?

— Да что вы, Максим Максимович, — забеспокоился тот, — я спрашиваю серьезно, без малейшей тени иронии.

— Да? — улыбнулся Шапошников, снимая тем возникшую вдруг неловкость. — Ну если без иронии, то секрет прост. К животному надо относиться хорошо и всегда помнить, что лошадь, как и человек, тоже живое существо...

— Максим Максимович! — прервал Шапошникова радостный возглас Агафонова, который уже и сам появился на конном дворе, спеша обнять друга. — Какими судьбами? Какая радость! Наконец-то к нам заехали.

Друзья обнялись и, согласно русскому обычаю, трижды расцеловались.

— Рад вас видеть, очень рад, — приговаривал Шапошников, целуясь, затем, повернувшись к сошедшему с пролетки спутнику, представил его: — Знакомьтесь. Доктор Карл Иванович Шульц. Лечит мою супругу. Кстати говоря, только что Елену Павловну отвезли в деревню отдохнуть, и вот дай, думаю, загляну. Давненько не виделись...

— Давненько, давненько, — вновь обнимая его, подтвердил Агафонов.

— И вот оказался свидетелем такой истории... — продолжал Шапошников.

— О чем это вы, Максим Максимович? — всполошился Агафонов.

— Да вы лучше у него спросите, — повернувшись к конюшне, Шапошников махнул рукой в сторону стоявшего там наездника.

Агафонов, увлекшийся встречей, только сейчас увидел стоявших поодаль людей и с ними Крепыша:

— Извините, господа! — сказал он и решительно направился к конюшне:

— Что здесь произошло?

— Сами видите, — Егор показал на Крепыша, и Агафонов сам уже увидел рассеченный бок жеребца. Увидел, как дрожит он, как обессилен.

— Опять?! — гневно обратился Иван Григорьевич к наезднику.

— Я обязан был подчинить его себе, — не поднимая головы, пытался защититься тот.

— Довольно! Каждый раз вы пытаетесь оправдать себя. Зайдите ко мне позже!

Чуть позже, когда Агафонов вывел гостей со двора конюшни и, все еще взволнованный случившимся, вел их по саду к дому, Шапошников спросил его:

— Так, значит, это был Крепыш?

— Да-да, он самый, — подтвердил Агафонов.

— Красавец!.. — с удовольствием произнес Шапошников и, обращаясь к Шульцу, продолжил: — А ведь мне о нем говорили, Карл Иванович!

— Да? — из приличия поддержал беседу

доктор, ничуть не интересовавшийся лошадьми.

— Крепыш ведет свою линию аж от знаменитого Полкана, — Шапошников уже был в своей стихии. — А это многое значит! — воскликнул он.

— Я в этом ничего не понимаю, — улыбнулся Шульц. — Извините, Максим Максимович, кроме того, что вы, кажется, намерены испытать новое увлечение...

И все трое, от души рассмеявшись, подошли к дому.

— Мученик ты мой, — говорил Егор, вводя Крепыша в конюшню. — Всех, изверг, мерит одной меркой. Дьявол! На вот, ешь, — дал он Крепышу сахар. Потом погладил его, пошептал ему на ухо какие-то ласковые слова и ушел из конюшни.

— Что с тобой, Крепыш? — спросила Жизель, стоявшая в соседнем с Крепышом деннике. — Почему ты молчишь?

Крепыш стоял, опустив низко голову. Но как только услышал обращенные к нему слова, взметнул голову вверх, расширил от гнева ноздри и сказал так громко, чтобы все лошади слышали его:

— Я не понимаю, чего они добиваются! Когда я был маленьким, меня любили и не мучали!..

Лошади, находившиеся в конюшне, перестали есть, прислушиваясь к словам Крепыша.

— А разве теперь?.. — сказала Жизель, но Крепыш не дал ей договорить:

— Теперь! — воскликнул он. — Почему я должен носить на своей голове эту гадость?

— Это называется уздечкой, — сказала старая лошадь, стоявшая неподалеку от денника Крепыша, — мы все ее носим.

— Спасибо, тетушка Вольта, я буду знать, — вежливо сказал Крепыш, потом с прежним волнением продолжил: — А эти длинные, тяжелые палки...

— Оглобли? — подсказала тетушка Вольта.

— Пусть оглобли, — с раздражением повторил Крепыш. — Но они еще хотят заставить меня возить за собой что-то... Я ведь не водовозная лошадь! Правда, Жизель?

Жизель вздрогнула, услышав последние слова Крепыша, опустила голову и отошла в глубь денника.

— Ах, как вам не стыдно, Крепыш! Мать Жизели возила воду. Но она была самая достойная среди нас. Мы все очень любили ее, — сказала лошадь, стоявшая в соседнем с Крепышом деннике.

— Прости меня, Жизель, — сказал Крепыш. — Прости, я ведь не хотел тебя обидеть.

— Знаю... Знаю, Крепыш. Я просто вспомнила маму и мне стало грустно.

Обед в доме Агафонова был в полном разгаре.

— Пирог у вас действительно превосходный, — сказал Шапошников, глядя на хозяйку дома. — Вы волшебница, Лидия Федоровна. Поэтому я с особым удовольствием пью за ваше здоровье. Вы присоединитесь ко мне, Иван Григорьевич?

— Охотно, охотно. Вот только позвольте мне налить для этого мою любимую наливку, — ответил, рассмеявшись, Агафонов и наполнил рюмку густой вишневой наливкой. — За твое здоровье, Лида.

— Спасибо вам, господа, — сказала Лидия Федоровна. — А вам особая благодарность, Максим Максимович, что навестили нас, — и, немного помолчав, вдруг загрустнв, продолжила, обращаясь к Шульцу: — Это был любимый пирог брата Ивана Григорьевича... Вы ведь знали его, Максим Максимович, — обернулась она к Шапошникову, — он был гардемарином на «Варяге».

— Да, конечно же, помню, — ответил Шапошников. — Ах ты батюшки! Ведь как в жизни бывает... Вы ведь тоже служили в японскую кампанию, — обратился он к Агафонову.

— Служил... в интендантстве.

Несколько минут за столом прошли в молчании. Агафонов, желая отвлечь гостей от прежнего разговора, сказал:

— Давеча, Максим Максимович, говоря о Крепыше, не сказал я вам... Нет, нет, — прервал он себя сам, заметив удивленный взгляд Шапошникова, — по природе своей он чистейших кровей орловец. К тому же статен, шаг

широк, ну вроде бы все хорошо. Однако есть у него недостаток и крупнейший: слишком мягкие и длинные бабки, да еще суставы задних ног с детства хрустят.

— Ну для меня лично это не препятствие — лечить надо, — отозвался Шапошников.

Агафонов продолжил разговор, и теперь в голосе его было сомнение:

— Удастся ли сделать из него рекордиста? Я ведь и сам когда-то мечтал создать идеальную модель отечественного рысака. Однако последнее время стал серьезно сомневаться. Правы ли мы, отказываясь «освежить» орловскую породу примесью американской крови?..

Шапошников от неожиданного поворота в разговоре даже выпустил из рук вилку с ножом, и они с шумом упали на стол.

— Да разве можно сомневаться в орловской породе, Иван Григорьевич! — со свойственной его темпераменту горячностью воскликнул он. — Все наши российские рекордисты получены не путем метизации, и дело вовсе не в моей привязанности к какой-то одной породе. А дело в том, чтобы нам самим в своем хозяйстве управляться и не кланяться перед каждым заезжим гастролером.

Шапошников остановился, чтобы вдохнуть воздуха, хотел еще чего-то добавить, но, видимо, раздумал, только крякнул с досадой и взялся снова за нож с вилкой. Но в этот момент в разговор вступил Карл Иванович Шульц:

— Который год, наблюдая за вами, дорогой Максим Максимович, я все силюсь понять суть вашего неистового стремления. Ваша цель сделать из орловцев мировых рекордсменов. Так ведь? — спросил он и, не дожидаясь ответа, продолжил: — Ну если вы, как профессионал, добивались бы результата высшего в вашей собственной конюшне, вашим методом тренинга — это, я понимаю, — цель. Но намеренно сузить свой интерес к одной только породе, да еще беря на себя миссию доказать, что она одна идеал и совершенство... Так ведь и разориться недолго, Максим Максимович! — рассмеявшись, закончил свою длинную тираду Карл Иванович.

Все сидевшие за столом тоже рассмеялись вместе с ним, особенно развеселился Шапошников:

— А мне ведь к этому не привыкать, не впервой, как говорится, — и, вдруг сделавшись очень серьезным, продолжил: — Для меня коннозаводство, Карл Иванович, не есть средство к выгодной жизни. Я ведь содержу конюшню не во имя титулов, связей и прочих глупостей, а смотрю на свою деятельность как на труд, который люблю и без которого не могу существовать вовсе. И мне наплевать на богатство, если я знаю, что дело, которым я занят, приносит радость людям и пользу России, сыном которой я имею честь быть!..

Шапошников, закончив речь, задержал взгляд на Карле Ивановиче, как бы проверяя, понял ли тот его, затем решил, наконец, поесть, но новая мысль вновь отвлекла его от тарелки. Стукнув ладонью по столу, он повернулся к Агафонову и вдруг сказал:

— Продайте мне Крепыша, Иван Григорьевич.

— Да вы что, серьезно? — опешил Агафонов.

— Совершенно серьезно — продайте!

— Ну зачем он вам? — недоумевал Агафонов.

— Лидия Федоровна! — обратился за помощью к жене Агафонова Шапошников.

Она рассмеялась в ответ:

— Что вам Крепыш, ничего особенного, у Ивана Григорьевича в конюшне есть гораздо лучше лошади...

— Ну душа у меня к нему лежит! — тоже смеясь, упорствовал Шапошников.

Агафонов был прежде всего хозяином завода, и хотя удивился такому повороту событий, однако же согласился довольно скоро:

— Ну что с вами поделаешь! Не могу я вам отказать. Ах, будь по вашему, — сказал он.

И они ударили по рукам.

На платформе у товарного вагона рабочие конного завода вместе с железнодорожными служащими пытались по настилу из досок завести в вагон Крепыша. Но, как ни старались, он никак не шел в вагон.

— Не пойдет он, говорю вам — не пойдет, — рассердился Егор, останавливая наиболее ретивых помощников, которые изо всех сил толкали Крепыша, пытаясь заставить его войти в вагон. — Хотите слушайте меня, хотите нет, без Жузели он не пойдет.

— Да почему, Егорушка, не пойдет? — спросил наблюдавший за всей этой сценой Шапошников.

— Нипочем не пойдет, — упорно твердил Егор.

— Какая еще Жузель, скажи на милость? — удивился Шапошников.

— Любовь у них. С детства он любит эту самую Жузель. В дрожках она у нас ходит. Хошь, приведу ее — и сию минуту пойдет.

— Ну приведи, голубчик, приведи. Иван Григорьевич браниться не будет. Я сам все улажу с ним, — сказал Шапошников.

Вокзал на небольшой железнодорожной станции. Из двери, ведущей в небольшое служебное помещение, выходит на платформу Агафонов в сопровождении начальника станции.

— Беда, — воскликнул Шапошников, направляясь к Агафонову. — Никак не идет в вагон. Что эта за мифическая Жузель? Егор твердит, что без нее он никуда не пойдет.

— Так оно и есть, — ответил ему Агафонов. — Жизель, так зовут эту лошадку — это Егор никак не может выговорить правильно, — она с детства не расстается с Крепышом. И, поверьте мне, я не шучу — они действительно нежно любят друг друга. Один без другого никуда. Даже пришлось их рядом поставить в конюшне вопреки всем правилам. Ромео с Джульеттой, да и только. Поэтому, если хотите, денег она почти никаких не стоит, возьмите ее с Крепышом.

— Ох, Иван Григорьевич, в долгу я у вас. В неоплатном долгу буду. Чем только расплачиваться буду? Ума не приложу, — сказал Шапошников, пожимая двумя руками руку Агафонову.

Взяв под уздцы Жизель, молодой конюх повел ее по деревянному настилу в товарный вагон.

— Видал, зашла ведь, — сказал Егор.

— Как на трон, — ответил молодой конюх.

— Теперь привяжи ее там и уходи. А ты, Терентий, веди Крепыша.

К общему удивлению, Крепыш, нисколько не сопротивляясь, поднялся по мосткам, заглянул в вагон и, услышав приветливое ржание подруги, тотчас вошел в него.

— Видали! — ликовал Егор. — Слушайте меня. Я зря никогда не скажу. Ведь сызмальства его нянчу, — добавил он совсем уже другим тоном и вытер слезу.

— Спасибо тебе, Егор, — сказал наблюдавший всю эту сцену Шапошников. — Спасибо. Может быть, поживешь с Крепышом у меня первое время?

— Что же... Поговори с Иваном Григорьевичем. Я что, я всей душой...

— Ладно, сейчас уладим, — засмеялся Шапошников и пошел к Агафонову.

Летний день на Московском ипподроме. Наездники объезжают лошадей. Тут и Пыл, и Панцирный, и знаменитый Адмирал.

На поле из конюшни выехал запряженный в качалку Крепыш. Им управлял сам Шапошников.

— Ну, с богом! — сказал Шапошников, пустив Крепыша по прямой дорожке.

Крепыш сразу же охотно пошел своим красивым размашистым шагом, легко взял крутой поворот, несмотря на свой рост.

Потом опять вышел на прямую и пошел еще резвее. И по-прежнему ход его был легок, уверен и поразительно гармоничен.

Тем не менее Шапошников внимательно следил за каждым его шагом, за каждым движением, даже за тем, как он держит уши: держит ли он их прямо, спокойно двигаясь вперед, или водит ими из стороны в сторону, явно пугаясь чего-то.

Все эти нюансы были чрезвычайно важны для тренера, впервые объезжавшего очень неопытную лошадь.

Но волнения его были напрасны. Крепыш был бодр, свеж и прекрасно шел, стремясь сам с каждым шагом ускорить свой бег.

— Гляди, гляди, каков он на рыси, — сказал

Егор, подходя к наездникам, наблюдавшим за Крепышом у ворот конюшни. — Красив! — не мог сдержать он своего восхищения. — Что ни говори, а серая в яблоках масть самая нарядная. Это точно.

— Нарядная, да не надежная,— парировал ему в ответ грузный, рослый наездник, стоявший к нему ближе всех.— Не в серых, а в гнедых и рыжих надо верить, вот что.

— Ну и верь,— буркнул Егор.

— Я и верю. Да и про вороных дурного слова не скажу. А ты в своего серого в яблоках верь.

— Что ты все каркаешь да каркаешь! Займись лучше делом,— сказал уже совсем сердито Егор, не спуская глаз с Крепыша.— Знаток тоже...

Крепыш шел так хорошо, так безупречно четко, что больше половины дистанции оставался вторым, уступая на корпус фавориту Адмиралу. Шапошников старался не вынуждать, не посылать его без надобности, предоставляя ему ехать совсем легко.

Однако последнюю четверть Крепыш сам прибавил шаг и прошел ее так весело, так резво, что к финишу подошел лишь на полголовы позже Адмирала, не больше.

Шапошников был в восторге.

— Сколько на твоем фамильном? — спросил он наездника Базарова, остановив Крепыша.

— 2.30,8 — ответил наездник, взглянув на секундомер.

— Отлично, просто отлично! — сказал Шапошников, слезая с качалки и передавая Крепыша подошедшему к нему Егору.

— Одна беда — слишком уж напористый зад. На тихом аллюре он сам не знает куда его девать. Боком, боком идет, и зад сваливается налево. Беда просто. Езду тротом надо нам отменить. Да и бабки все еще слабоваты.

— Как вы хотите, а я так скажу: флайер он. Ни дать ни взять — флайер. Помните Шкипера? Так чем он хуже Шкипера? — не удержался, чтоб не включиться в разговор, Егор.

— Ну, не скажи, Егор,— задумался Шапошников, поглаживая Крепыша. — Хотя запас был, был.

— Порядочный? — спросил Базаров.

— Как тебе сказать, думаю, если бы потребовалось, он смело мог сбросить по крайней мере две десятки. Словом, «до дна» его резвости еще очень далеко. И все-таки нам не надо увлекаться, — сказал Шапошников. — Отдых и лечение, — вот что надо сейчас Крепышу. Дороговато, конечно, обойдется. Да что делать.

В конюшне Московского ипподрома, рядом с денником Крепыша по-прежнему находился денник его подруги Жизели.

— Устал? — спросила Жизель, как только ушел Егор и лошади остались одни.

— Да нет, не очень. Сегодня вел меня он сам. Ах, Жизель, какие у него руки! Я все понимал, что он хочет: нужно ли бежать быстрее или медленнее, как держать голову. Все, все. Если бы ты знала, как с ним легко и просто. А ты что делала?

— Стояла и, как всегда, ждала вас, — сказала лошадь, находившаяся по другую сторону от Крепыша.

Крепыш посмотрел на Жизель.

— Это верно,— тихо сказала она.

Наступило молчание. Потом Крепыш сказал громко, громко:

— Вот что, Жизель, больше я без тебя отсюда никуда не пойду! Пусть делают со мной, что хотят!

— Что ты, что ты, Крепыш,— заволновалась Жизель.

— То, что сказал: я выйду из конюшни только с тобой и всюду буду только с тобой!

— Вы уверены, что люди поймут вас?— с нескрываемой иронией спросила лошадь, стоявшая по другую сторону от Крепыша.

— Уверен! Наш хозяин... да вот, кажется, и он сам,— сказал Крепыш, услышав знакомые шаги.

В конюшню вошли Шапошников, Базаров и Егор.

— Помните, кормление играет большую роль,— говорил Шапошников, направляясь вместе с наездником и Егором к стойлу Крепыша.— Кроме овса и сена (того сена, что нам прислали с острова Эзель из Прибалтики),

делайте ему кашу из отрубей, овса и льняного семени. Все это заварите крутым кипятком, распарьте в закрытом ведре, а перед тем, как давать лошади, остудите. Во время вечерней уборки в овес добавляй, Егор, яблоки. Но только тщательно очисти их от кожи и сердцевины. Вот так,— Шапошников показал, как надо очистить яблоко, а потом, когда они подошли к Крепышу, отдал яблоко ему.— А утром дай ему штук пять яиц. Во время отдыха давай ему очищенную морковь, да разрезай ее ломтиками вдоль, а не поперек, чтобы не застряла в горле. Понятно?

— Понятно, дело немудреное, — сказал конюх, ставя на пол ведра, в одном из которых была майнакская грязь, а в другом рапа из Крымских соленых озер.

— Поставь ведро с грязью поближе к лошади и нагнись, — сказал Шапошников. — Вот сюда на ноги мажь,— показал он Егору место, на которое надо было наложить грязь.— Гуще, гуще мажь. Так, так... Это ведь, голубчик, майнакская лечебная грязь. Ею людей лечат. Теперь забинтуй ему ноги вот этим согревающим компрессом.— Шапошников сам подготовил компресс, а Егор точно выполнил его указания.

— Не туго? — спросил он.

— Нет, хорошо. Спустя часов шесть смой, Егорушка, грязь, но только этой крымской рапой, ничем другим. После чего перебинтуй ноги сухой ватой. Понял? И часа через два снова повтори всю процедуру с грязью и компрессом, какую мы проделали сейчас. Запомнишь?

— Я помогу Егору. Мы точно выполним ваши указания,— сказал Базаров, помогавший конюху накладывать компрессы.

— Не конюшня, а чистый санаторий. Ох, разорится в конце концов Максим Максимович. Ни дать ни взять — разорится, — ворчал Егор, унося ведро с лечебной грязью и рапой.

Вечером того же дня по гостиной своего дома ходил взад и вперед Шапошников, не находя себе места от волнения в ожидании врача, который осматривал больную жену Максима Максимовича в ее спальной комнате.

— Когда в последний раз проверяли температуру? — спросил врач Елену Павловну.

— Утром.

— Сколько было?

— Тридцать семь и три...

Врач глубоко вздохнул.

— Проверим, Елена Павловна, пока пульс, а потом я вас еще раз помучаю,— сказал он и, вынув часы, стал внимательно следить за секундной стрелкой.

Раздался звонок. В гостиную вошел Егор.

— Вас спрашивают,— сказал он Шапошникову.

— Кто?

— Какой-то господин в очках.

— Проси,— сказал Шапошников, машинально поправив на себе галстук и дорогую булавку, которой он прикалывал его к рубашке.

В гостиную вошел средних лет мужчина в темной визитке, полосатых брюках и до блеска начищенных штиблетах.

— Извините, господин Шапошников, за поздний визит,— сказал он.— Пытался повидать вас днем, к сожалению, не застал.

— Ну, что вы, пустяки какие. Не извольте беспокоиться. Чем могу служить?

— Моя фамилия Кухарский. Пантелеймон Тихонович Кухарский. Я не задержу вас. Дело в том, что в мою нотариальную контору передали два ваших векселя и поручили...

— Взыскать по ним деньги? Так вы хотите сказать,— перебил его Шапошников.

— Точно так, Максим Максимович. Вы ведь помните эти векселя? Один на двадцать тысяч рублей, другой — на сорок тысяч...

Услышав разговор в гостиной, жена Шапошникова привстала с кровати. По ее озабоченному виду, по тому, как она смотрела на открытую дверь в гостиную, где происходил разговор ее мужа с неизвестным мужчиной, было совершенно ясно, что она знала, о чем идет речь.

Врач тоже невольно посмотрел на дверь, собирая свои инструменты и укладывая их в маленький саквояж.

А когда в спальной комнате стало слышно,

что гость попрощался с Шапошниковым и ушел, врач сказал:

— Я поговорю с Максимом Максимовичем. Лучше всего, конечно, вам поехать в Крым. В горный Крым. Или в степь, ближе к кумысу. Раньше я сам не верил, а теперь верю в его магическую силу.

— Спасибо, спасибо вам, доктор. Спасибо за все. Надоела я вам со своими недугами,— сказала больная, пытаясь приветливо улыбнуться, чтобы скрыть беспокойство, охватившее ее, и, как следствие этого беспокойства, рассеянность, с которой она слушала врача.

— Елена Павловна,— только и сказал доктор, вложив в эти слова глубокий упрек, который он хотел выразить больной. — Елена Павловна, — повторил он. — Я буду жаловаться Максиму Максимовичу.

И, тепло попрощавшись с больной, вышел из спальни.

— Как, доктор, есть надежда на улучшение? — спросил врача Шапошников, как только тот вошел в гостиную.

— Надежда всегда есть. Эти болезни никогда не излечиваются быстро. Честно вам скажу, лучше всего ей поехать в Крым. Там море. Горный воздух. Все это, безусловно, оказывает самое благотворное влияние.

Шапошников молча взглянул на доктора.

— Максим Максимович, мы с вами друзья. И на правах друга я скажу вам то, что вам никто не скажет. Я знаю ваше увлечение. Знаю, что лошадь для вас не забава. Что вы одержимы идеей создания отечественной породы. Одержимы! По-другому сказать не могу. Если хотите... ну, не будем называть. Вы выписываете сено... с этого самого... острова.. Ну, что в Балтийском море...

— Эзель,— подсказал Шапошников.

— Да, да. Эзель. Лечебную грязь, рапу из Крыма... Великолепно. Хвалю. Лечить так лечить. Раз Крепыш болен. Но ведь и жена больна. Да еще как больна. А раз так, то я за то, чтобы лечить жену. Жену! Слышите? Жену!

— Ах, боже мой, боже мой! Да разве я отказываюсь? Зачем вы так жестоко упрекаете меня? Я готов на все, на все,— сказал Максим Максимович, закрывая глаза рукой. — Как это страшно! Как страшно...

— Да, тяжело. Но что же делать? Человек не может жить, когда у него нет легких.

Из спальной комнаты послышался слабый голос:

— Максимушка...

— Извините, — сказал Шапошников Шульцу. И быстро направился к двери.

— Ты звала меня? — спросил Шапошников, войдя в спальню.

— Кто это приходил к тебе, Максимушка?

— Когда?

— Пока меня доктор осматривал.

— Ах, это! Это один мой старый знакомый, скажи лучше, милая, как ты себя чувствуешь?

— Ты правду мне говоришь? — спросила Шапошникова, посмотрев на мужа долгим, испытующим взглядом.

— Лена, милая, что это в самом деле так растревожил тебя этот визит? Не надо тратить время на все эти пустяки. Давай лучше обсудим наши дела. Доктор советует поехать тебе в Крым. Он говорил тебе? Знаешь, это прекрасная мысль. Если хочешь знать, я давно мечтал пожить в Крыму. Там прекрасно. Горы, море. Прекрасно!

— А как же Большой приз? Ведь ты же хотел записать Крепыша на Большой приз.

— О, господи, пустяки какие. Разве об этом сейчас думать надо. Вот съездим, отдохнем, а там будет видно,— сказал Шапошников.

— Я вовсе не так уж плохо себя чувствую. Откуда ты все это взял? Это все доктор наговорил тебе. Ох уж эти доктора: без них плохо, а с ними...

— Лена, милая, доктор сказал мне то, что тебе самой хорошо известно. Надо ехать в Крым. Пойми на-а-до! Вот я и решил... Продам-ка я Крепыша, и мы махнем в Крым. Вот славно будет!

— Что, что ты сказал? Продать Крепыша?— сказала Елена Павловна, привстав от волнения с кровати.

— Ну зачем он мне неказистый такой. Да и с ногами у него неладно. Вчера, например...

— Продашь Крепыша? — снова повторила Елена Павловна.— Продашь свою мечту. Как тебе не стыдно! Я так гордилась тобой. А ты... вдруг... продам...— Елена Павловна закашлялась.— Про... про... дам...

— Леночка, родная, не волнуйся. Прошу тебя. Выпей воды.— Шапошников судорожным движением налил воду в стакан и подал его жене.

— Уйди, прошу тебя, уйди,— кашляя и задыхаясь, сказала через силу Елена Павловна.— И никогда, слышишь, никогда не говори, что продашь Крепыша.

Выйдя из спальни Елены Павловны, Шапошников медленно прикрыл дверь. Затем он подошел к столу и сел против Карла Ивановича.

Долго сидели они молча, потом Шапошников, с трудом выговаривая слова, сказал:

— Карл Иванович! Дайте мне денег... шестьдесят тысяч... Завтра по векселям платить... А... нет... у меня. Я вам верну их через год.

Шульц ответил не сразу. Встал, обошел Максима Максимовича, взял свой докторский саквояж и только потом произнес:

— Я деньги, конечно, дам. Но вы ведь, дорогой Максим Максимович, не для Крыма просите...— и откланялся.

Настал первый день конкурсных испытаний, первой боевой проверки Крепыша. А он объявил настоящий бунт. Егор устал уговаривать его выйти из денника, тянул за узду, просил, умолял, пугал кнутом, а Крепыш будто врос ногами в пол. Уперся и ни за что не хотел идти.

— Очумел, что ли? — кричал в отчаянии Егор.

— Что ты с ним церемонишься? — сказал конюху наездник Базаров.— Огрей его разок, другой, и все. Пулей вылетит.

— Эх, Базаров, как это все просто у вас получается, — сказал вконец измучившийся Егор. А потом снова обратился к Крепышу: — Ну с чего это ты? Что, мы обидели тебя чем, что ли?

— Ишь, их сиятельство обидели,— съязвил Базаров. — Сами своими фокусами сводите его с ума.

— Что так задержались? — спросил Шапошников, входя в конюшню.

— Не идет, черт упрямый, комар его заешь. Уперся и ни в какую. Собрать его — собрали. А вывести не могу. Что такое с ним? Ума не приложу.— сказал Егор.

— Ну, что ты, Крепыш? Что с тобой? Пойдем со мной,— позвал Шапошников своего любимца.

Но Крепыш по-прежнему упирался и не шел.

— Так...— задумчиво сказал Шапошников, увидев встревоженный взгляд Жизели, которая, не отрываясь, смотрела на Крепыша из своего денника.

— Что, Жизель? Уж ты-то, наверное, знаешь, в чем дело? Да? — Шапошников подошел к лошади и погладил ее.

Крепыш тихонько заржал.

Шапошников перевел взгляд на него, потом опять на Жизель и сказал:

— А ну-ка, Егор выведи-ка ты сначала Жизель.

Егор исполнил приказание хозяина.

— Так... А теперь, друг любезный, выходи ты,— сказал Шапошников Крепышу.

Но того уже не нужно было специально приглашать. Он сам решительно направился к двери.

— Чудеса! — только и мог сказать Базаров.

— Понял? — спросил Шапошников Егора.

— Как не понять, малому дитю ясно,— ответил тот,— буду теперь выводить их вместе. Мне что? Трудно, что ли...

— Выводи хоть всю конюшню, коли дела мало,— рассердился Базаров и, резко повернувшись, ушел из конюшни.

Шапошников решил сам проследить за тем, как запрягают Крепыша. Сам проверил сбрую, качалку, не давая покоя наезднику, который и без того волновался перед бегами.

— Думай лишь о беге без сбоев, а не о победе. Веди его без посыла, без излишнего принуждения. И ты увидишь, все это сторицею окупится,— говорил он.

— Ясно,— буркнул Базаров.

— Знаю, что тебе ясно. Знаю. Ты человек опытный. Я говорю все это для того, чтобы ты неустанно следил за тем, что происходит с Крепышом во время бега. Натура у него тонкая, нервная. И если ты будешь тщательно следить за ним, то сам почувствуешь его волнение, неуверенность, замешательство, наконец, просто удальство или упрямство, словом, все то, что может подействовать на исход бега.

— Вестимо, — опять односложно ответил Базаров, явно давая понять Шапошникову, что тот теряет время, что ему, опытному наезднику, все то, что говорит Шапошников, хорошо известно. Да и сам Шапошников был уверен в этом и все-таки не мог сдержаться и продолжал высказывать сентенцию за сентенцией, до такой степени он волновался.

— Мне ли тебе говорить,— продолжал он,— что лошадь гораздо щедрее нас с тобой одарена инстинктом и чувствами. Она слышит лучше кошки, обоняет лучше собаки, даже время и перемену погоды она чувствует не хуже петуха. И место запоминает лучше любого животного. А чувство темпа у нее — ты сам знаешь, — как у циркового жонглера или первоклассной балерины. Впрочем, зачем все это я тебе говорю. Зачем? Прости меня, братец. Это я так — сдержать себя не могу... Что ж, трогай... Ни пуха ни пера,— сказал Шапошников, нисколько не скрывая своего состояния, и отошел от качалки.

На старт Большого приза вышло восемь лошадей: шесть метисов и два орловских рысака.

Крепыш на проминке выглядел очень хорошо. Он шел своим гигантским махом, легко, свободно. Земля как будто сама несла его. Шапошников, который только еще шел к трибунам, вдруг увидел чуть поодаль от выезда на дорожку Егора с Жизелью:

— Егор, голубчик, ну куда ты ее привязал. Ведь не разрешат здесь.

— А куда же деваться-то? — сказал Егор.— И он ее тут увидит, и другим не помешает. Вы уж там похлопочите...

— Легко сказать: похлопочите. Ух... ты Ромео и Джульетта на мою голову,— сказал Шапошников, глядя на Жизель. — Хорошо, попробую, — и быстро пошел к трибунам.

Ипподром шумел, как растревоженный улей. Прозвучал колокол. Судья вызвал претендентов на старт.

Крепыш последний раз взглянул на соперников. Взгляд его остановился на Гиганте — рослом, сильном орловце. Когда-то он вместе с ним и другими молодыми лошадками гонялся по степи. Тогда все были друзьями. Никто не думал ни о победах, ни о поражениях. Только как-то становилось не по себе, когда Гигант слишком уж явно красовался перед Жизелью. Хорошо еще, что она не принимала его всерьез...

А вот сейчас — соперники. Еще мгновение, и они помчатся, забыв о дружбе, забыв обо всем...

Флажок опустился, и лошади понеслись по дорожке.

С гордо поднятой головой и сверкающими от возбуждения глазами Крепыш прошел мимо Жизели, а затем как вихрь пронесся мимо битком набитых трибун. Сразу же своим могучим шагом он набрал феноменальную скорость и вышел вперед. Главный соперник — американец Чардаш — все никак не мог справиться с ним.

Крепыш шел один, с каждой секундой растягивая расстояние между собой и своими соперниками.

Выглядел он прекрасно...

В ложе почетных гостей было такое же оживление, как и на трибунах.

— Господа, господа, будьте же справедливы,— кричал какой-то страстный любитель орловских рысаков, глядя на бег Крепыша.— Ну разве не красавец. Рост, масть, голова — загляденье. Картинка. А как он бежит, как бежит! Князь, взгляните.

— Полноте, умерьте хоть на йоту свой восторг,— сказал князь.— Не обижайтесь на меня, но в вас говорят только чувства. Одни чувства. Да, красив! Но будьте объективны и хладнокровны. Разве вы не видите, что этот грузный гигант задыхается на ходу. Разве бег его можно сравнить с бегом вот этого кляче-

ватого на вид американца, что идет под номером вторым? Вы только поглядите, господа, на его ход. Впечатление такое, что он копытами не опирается на землю, а лишь отталкивается от нее. Цок, цок, цок — вот где подлинная красота!

— Князь, помилуйте, вы такой эстет, такой утонченный ценитель и вдруг восхищаетесь... простите меня, как бы это лучше сказать...

— Собачьей рысью. Вы это хотите сказать? — разгорячился князь. (Кто-то не выдержал и рассмеялся.) — Да-да, не смейтесь. Вы лучше понаблюдайте, в чем секрет этой рыси. С каждым посылом ноги вперед, совершенно непринужденным посылом, американец пожирает саженн. Са-же-ни! Вот почему этот неказистый метис обходил и обойдет, пари держу, вашего хваленого орловца.

— Не будем спорить, господа,— сказал стоявший рядом с князем офицер.— Глядите, глядите, они пошли ухо в ухо...

В какой-то момент Крепыш и Чардаш действительно шли вровень друг с другом. Но как только лошади достигли поворота, Крепыш снова вырвался вперед и стал почти совсем недосягаемым для противников.

Базаров не только не сдерживал Крепыша, а наоборот, всячески поощрял его, отчего рысак все более и более ускорял и без того быстрый бег.

— Что он делает, что он делает? — говорил в отчаянии Шапошников своему другу коннозаводчику Агафонову, глядя на то, что творит наездник, путая всю тактику бега и тем самым срывая кропотливую подготовку Крепыша.— Первые полверсты были пройдены в 44 секунды, верста — в 1.28, полторы — в 2.13, — горячился Шапошников, ударяя пальцем по секундомеру каждый раз, когда он называл цифру.— Он с ума сошел. Крепыш не выдержит такого безумного пейса. Он не готов к этому. Совсем не готов. Он сломит его.

— Будем надеяться, что одумается. Базаров горяч, нетерпелив, но опыта у него не отнимешь — вы сами знаете это,— сказал Агафонов.

Однако Базаров и не думал снижать резвость бега. Скорость, шум, возгласы на трибунах так увлекли, захватили его, что он сам уже стал принуждать Крепыша идти еще быстрее. Поэтому пейс был не только не сбавлен, а наоборот, усилен, ибо последняя верста была в 1.27,9, а полторы — 2.12,7. Таким образом, Крепыш с невероятной скоростью прошел всю дистанцию и, наоборот, сдержанно подошел к призовому столбу в 4.25,7, побив рекорд орловцев на 3 версты и опередив вторую лошадь на 12 секунд, третью — на 23, а всех остальных — больше, чем на 30 секунд.

Публика бешено приветствовала победу Крепыша.

— Браво! Браво! Ура-а-а! — доносилось со всех сторон.— Качать Базарова! Качать!

Наездники и любители чуть ли не на руках сняли с коляски Базарова, который чувствовал себя именинником.

Лишь один Шапошников не мог прийти в себя от возмущения.

— Это безобразие. Сущее безобразие. Вы испортили все. Понимаете, все. Весь наш труд пошел насмарку! Ведь вы знали, что у лошади нет еще достаточной подготовки. Как же вы могли допустить такой бешеный пейс? Теперь мы никогда, слышите, никогда не достигнем того рекорда, какой мог бы показать Крепыш.

— Но, Максим Максимович...— начал было Базаров.

— Что, Максим Максимович, Максим Максимович?.. Вы еще спокойно говорите: Максим Максимович, натворив черт знает что. Вы погубили лошадь, погубили.

— Ну зачем вы так, Максим Максимович. Я же сдерживал его. Неужели вы не видели?..— пытался оправдаться Базаров.

— Где вы сдерживали? На финише! А как раз этого делать было нельзя. От этого один только вред... Вы не новичок, Базаров. Надо было сдерживать или на предпоследней четверти, или в начале последней, а никак не у призового столба. Словом, нам больше не о чем с вами говорить. Видеть я вас больше не хочу. Прощайте, — сказал уже рассвирепелый Ша-

пошников и, резко повернувшись, отошел от Базарова.

Бега кончились, и лошадей увели, а публика на ипподроме все еще не расходилась. Так велико было возбуждение, вызванное победой Крепыша. Особенно оживленно было в ресторане.

— Дайте нам еще по рюмке водки,— сказал, обращаясь к официанту, угрюмый на вид мужчина с жесткими подстриженными усами и в большом клетчатом кепи на голове.— Что до меня, так я не только равнодушен, но даже в некоторой претензии к лошадям. Один конец у них кусается, другой лягается — за что же их любить?

— Тогда отчего вы здесь? — спросил сидящий с ним за одним столом офицер.

— Игра, вот что меня привлекает. Игра! Это нечто вроде покера. Все зависит от самообладания. И вот сегодня мне не хватило его. Блеф. Сущий блеф. Этот проклятый орловец спутал все карты.

— Что случилось?

— Ровным счетом ничего. Я проиграл две тысячи рублей.

— Вы с ума сошли! — воскликнул офицер.

— Если бы сошел — выиграл, а я проиграл.

— И всегда будете проигрывать, если будете ставить не на Крепыша,— сказал офицер.

— Вы уверены?

— Совершенно уверен. Не видеть его достоинств — это значит ничего не понимать в рысаках.

— Спасибо вам за добрый совет. В следующий раз последую ему, и мы с вами разопьем бутылку шампанского за вашего протеже.

— Это еще бабушка надвое сказала, — вставил реплику мужчина в пенсне, сидевший за другим столиком.— Вы забываете, господа, что есть еще Дженерал Эйч.

— Что, что? Дженерал Эйч? Я не ослышался? — засмеялся незнакомец в кепке.

— Да, Дженерал Эйч, — спокойно ответил мужчина в пенсне.

— Плачу, сударь, три тысячи рублей! Слышите? Три тысячи рублей, если Крепыш не обойдет вашего хваленого Дженерала, хотя я, честно говорю, терпеть не могу орловцев.

— Умерьте свой пыл. Слишком широко шагаете, — сказал мужчина в пенсне.

— Не желаете рисковать? — съязвил незнакомец в кепке.

— Я?! — мужчина в пенсне решительно поднялся, подошел к столу, за которым сидел незнакомец в кепке, достал из жилета бумажник, только заглянул в него и, тотчас закрыв, бросил на стол:

— Ставлю пять тысяч рублей, если Крепыш придет первым. При свидетелях говорю.

— Господа, господа, вы слишком увлеклись, — попытался вмешаться в разговор офицер.

Все с напряженным вниманием смотрели на незнакомца в кепке, который встал и тоже потянулся за бумажником.

— Отвечаю, — твердо сказал он. И лицо его, и без того всегда бледное, стало еще бледнее.

Во дворе конюшни московского ипподрома конюхи чистили Крепыша. Егор стоял рядом, наблюдая за работой.

Тут же, у ворот конюшни, еще несколько человек возились с качалками, убирали двор...

— А я вам вот чего скажу, — сказал Егору один из тех конюхов, которые занимались Крепышом, — ты чисть его, не чисть, а газета, Алексеевич, ежели не врет — конец света пророчит от той кометы, которая к нам летит.

— Это что же за комета такая? — рассмеялся вместе со всеми старый конюх, который чинил качалку.

— А вот такая, — серьезно ответил говоривший, — хвост у нее длинный, из газа синерод состоит. А газ этот превращается в синильную кислоту. И вот ежели эта комета своим хвостом в нашу сторону вильнет, — не обращая внимания на смех вокруг, махнул рукой конюх, — все, пиши пропало. Конец нам всем придет.

— Так уж и конец, — сказал Егор. — Враки все это. Раньше что ли этих комет не было.

Сейчас нам другой синерод страшнее, что Россию мучает. Что с народом сделали, — нищета да темнота. Оскорбление одно...

Старый конюх отложил инструмент и с ехидцей спросил Егора:

— Ты, Егор, никак социалистом стал? Их теперь, которые такие, в крепость сажают.

— Вот-вот, — подтвердил конюх, говоривший о комете. — Это точно. Одного, я слыхал, в Сибирь сослали.

Помолчали, продолжая каждый заниматься своим делом. Потом молодой конюх, который чистил Крепыша щеткой, вдруг спросил:

— Егор Алексеевич, а правда, что у Крепыша зазноба есть?

— Правда, — ответил Егор, — а ты что думал, раз животное, так ему только брюхо набить надо. Нет, голубок мой, у него тоже свое понятие есть. Лошадиное, но свое. А Крепыш у нас особенный и любовь у него с Жузелью особая.

— Вот ведь как получается, — удивился конюх и засмеялся, — лошадь вроде животное, а любовь у них, как у нас, у людей.

— Выходит так, — сказал Егор и, отобрав у парня щетку, приказал: — Ну-ка, давай, Сашок, глину неси!

— Это какую, синющую?

— Ее, да поаккуратней, — сказал Егор, а затем обратился к другому конюху: — Ему барин из Крыма особую глину возит, чтобы жар из копыт вынимала, да рог мягчила. Ею, говорят, от головной боли лечатся.

— Батюшки, чего только на свете не бывает, — охнул тот в ответ.

В гостиной квартиры Шапошникова, не замечая появившегося из сада Шульца, сидела за роялем Елена Павловна. Прелюд Шопена, который она играла, видимо, соответствовал ее нынешнему настроению.

Вскоре, однако, она заметила вошедшего и, прекратив игру, поднялась ему навстречу.

— Чудесная вещь! Извините, Елена Павловна, что помешал вам. Как ваше самочувствие сегодня?

— Спасибо, доктор, — сказала Елена Павловна. — Не жалуюсь. Прошу вас, Карл Иванович, — показала она на кресло и села сама напротив. — Простите, что побеспокоила вас. Но у меня чрезвычайно важное, я бы сказала даже, конфиденциальное дело. Да, да. Не удивляйтесь, — добавила она, глядя на то, какую реакцию вызвали у доктора ее слова.

— Я к вашим услугам, — сказал доктор. — Рад служить вам, Елена Павловна.

— Видите ли, доктор, — начала издалека Елена Павловна. — Мы с вами знакомы не первый год и настолько сдружились, что можем разговаривать, как говорится, без реверансов. Правда?

— Конечно!

— Я хочу просить вас, доктор... Признаюсь, это...

— Говорите, говорите, — сказал доктор. — Я готов сделать все, что в моих силах.

— Вы знаете, доктор, что дни мои сочтены...

— Елена Павловна, помилуйте, — запротестовал доктор.

— Нет, нет! Не перебивайте меня, выслушайте до конца. Дни мои сочтены, и я, и вы знаем это, как знаем и то, что никакой Крым мне не поможет.

— Елена Павловна, голубушка...

— Да, да. Не поможет! Постойте! Не надо, — остановила она доктора, пытавшегося опять что-то сказать, — Прошу вас... Что я хотела сказать?.. Да... Мы одни с вами знаем правду. Я все продумала. Я не выдержу в Крыму и нескольких дней. Поверьте мне, доктор. Мне нужен сейчас только покой. Душевный покой. А я его начинаю терять. Если Максим Максимович продаст Крепыша, рухнет дело всей его жизни, а с ним и моя и его жизнь. Я знаю, вы обвиняете Максима в равнодушии ко мне, в эгоизме. Но вы неправы! Максим не должен быть другим. Он из тех, кто не отвлекается на быт, на повседневность. Я знаю — таких людей обвиняют в узости взглядов, в черствости, во всех смертных грехах. Но вы должны признать, что они живут не для себя.

Доктор молча склонил голову.

— Поэтому прошу вас, голубчик, Карл Иванович, — продолжала Елена Павловна, — не настаивайте на моем отъезде, он нам горе

принесет обоим. Я дольше проживу, если буду с ним рядом. А вы своей настойчивостью совесть его смущаете. Прошу вас, не лишайте меня лучшей радости в моей жизни. Вы меня понимаете?

— Да, да, я все понимаю, — ответил Карл Иванович, и в его речи вдруг явно обозначился немецкий выговор. — Я понимаю, что теперь важнее всего ваш душевный покой, и, признаюсь, собираюсь понять позицию Максима Максимовича и, кажется, уже начал понимать ее, но... Но я ведь врач, Елена Павловна...

Не давая договорить, Шапошникова положила свою руку на руку врача. Шульц поднялся с кресла, не в силах более произнести ни одного убедительного слова, склонился над рукой Елены Павловны и вышел.

Когда Крепыша, наконец, привели в конюшню и поставили рядом с Жизелью, она спросила:

— А чем занимаются люди, когда нас нет возле них?

— Вероятно, тем же, чем и мы, — ответил Крепыш. — Стоят и беседуют, пьют воду.

— А я думаю... спят, — вмешалась в их разговор лошадь по кличке Чалый.

— Ах, — сказала белая лошадь, — я приглядываюсь к ним еще с юности и все силюсь понять — умеют ли они вздыхать друг по другу?..

— А ты как думаешь, Крепыш? — спросила Жизель.

— Не знаю, думаю, что нет, зачем им это? — ответил он.

— Когда я была моложе, — продолжала белая лошадь, — и очень любила бегать, бегать... бегать... О чем это я? — растерянно спросила она Чалого, потеряв нить рассказа.

— О том, что вы любили бегать, — проворчал он.

— Благодарю, так вот я как увижу их, так встану и смотрю, смотрю...

— И что-нибудь увидели? — спросила ее лошадь, стоящая в деннике напротив.

— Ничего, — ответила белая лошадь, — до сих пор пытаюсь и ничего...

Вечером в столовой Елена Павловна, наливая чай, говорила мужу:

— Видишь, Максимушка, как все хорошо складывается. Доктор говорил тебе, что мне стало намного лучше?

— Говорил. Но ты уверена, что он прав?

— Прав! Прав! Клянусь тебе. Ни о какой поездке теперь и речи не должно быть. Да и Крепыш не подвел. Правда? Сознайся, ты ведь и не ждал, что он возьмет приз. Одного взять в толк не могу, почему ты не радуешься, что тревожит тебя?

— Как тебе сказать, Лена. Спору нет, Крепыш теперь всем показал, какой он сильный рысак. Дух захватывало, глядя на его рысь. А ведь она совсем несвойственна лошадям. Их природные аллюры — шаг и галоп, потому что у них задние ноги гораздо длиннее передних, как у зайцев, которые шага не признают вовсе. А он ни разу не перешел в галоп. Ни разу!

— Так чем же ты обеспокоен? — еще раз повторила свой вопрос Елена Павловна.

— Очень огорчил меня Базаров. Он ведь, сказать тебе правду, вывел из строя Крепыша и, кто знает, может быть, навсегда. Нельзя было допускать такой бешеной резвости. Крепыш еще не готов к такому бегу. Не понимаю я наших русских наездников. С одной стороны, поражаешься их какой-то совершенно необъяснимой душевной связи с лошадью. Их умению в самый напряженный момент навязать ей свою волю. Если хочешь, тут уже действует нечто вроде силы внушения, гипноз, что ли. Все это свойственно многим нашим наездникам. И в то же время — полное непонимание значения тренинга. Вместо терпеливой планомерной и строгой работы, у нас ставка на форс. Гони, авось вывезет... Вот эта-то работа по-старинке и тревожит меня... — сказал Шапошников и только тут вспомнил о чае, который успел уже изрядно остыть.

Крепыш из-за роковой ошибки, совершенной наездником, был выведен из строя непосильным бегом. Он не только утерял свой спид и не мог развивать прежнюю скорость, но стал еще часто сбоить. Однако Шапошников не

опускал рук, а наоборот, занялся систематической, хорошо продуманной тренировкой.

И вскоре все, кто следил за Крепышом, увидели, как он снова окреп, как уверенны, как точны и стремительны стали его движения, как росла резвость его бросков.

— Видал? — весь сияющий от радости Шапошников спросил Егора, после того как сделал по ипподрому полный круг. — Только раз засбоил! Всего раз! Вот что значит вовремя дать лошади отдых. Я уверен, что теперь связки совсем окрепли и скоро к нему вернется его прежняя резвость.

— А как же, иначе-то и быть не должно, — сказал Егор, поправляя на Крепыше сбрую. — Вот глядите, с каким форсом выехал на Дженерал Эйче Филипп Элтон. Прикиньте, наш не отстанет от него, хошь он и знаменит на весь мир.

— Что же, это идея, — сказал Шапошников. И, не спуская глаз с знаменитого американского рысака, подравнялся к Элтону, зная, что тот сам не упустит случая проверить своего фаворита.

Так и случилось. Элтон еще издали заметил Шапошникова и сам крикнул:

— Давайте прикинем на полторы!

— Что же, давайте! — постарался как можно равнодушней ответить Шапошников, и как только лошади поравнялись у старта, пустил Крепыша.

Вытянувшись в струнку, лошади неслись по ипподрому. Некоторое время они шли голова в голову. Но вскоре произошло то, чего так опасался Шапошников. Крепыш, хорошо приняв, сбился, сбился всего лишь на одно мгновение, но и этого одного мгновения оказалось достаточным для того, чтобы Дженерал Эйч вышел вперед.

— Прибавь, прибавь, милый, — шептал Шапошников, стараясь увеличить резвость Крепыша.

И Крепыш словно внял мольбе. Внезапно он сделал невероятное усилие и вырвался вперед.

Любители бегов, оставшиеся на трибунах после только что окончившихся состязаний, были необыкновенно довольны подаренным зрелищем и с большим интересом следили за красивым бегом двух знаменитых рысаков.

— Никак Крепыш? — спросил князя известный коннозаводчик Бардин, который всегда ходил в поддевке, в сапогах бутылками, с волосами, остриженными под горшок. Ни для кого он не менял свои манеры, говорил прямо и все, что думал, и называл всех на «ты», не взирая на то, кто был его собеседником:

— Что ты скажешь, князь? Ну разве это не феноменальный рысак? Поражает в нем даже не сама резвость, а, скорее, та легкость, та уверенная сила, при которой запас его резвости кажется просто беспредельным. Ты согласен со мной?

Князь не сразу ответил, следя за бегом Крепыша.

Потом сказал, не поворачиваясь к Бардину:

— Как русский я горжусь им. Но как русский же — обвиняю наших коннозаводчиков. Они должны повысить класс выводимых у нас лошадей. И коль уже для всех нас очевидно, что только смешением пород мы добьемся новых рекордов, нужно и идти по этому пути. А они слепо держатся за хвост нашей породы, за ее невинную чистоту. Глупость это. Не патриотизм, а глупость. И во мне, Бардин, вы не ищите подержки. Я не за эфемерный, а за постоянный успех.

Но Бардин уже не слушал того, что говорил ему князь. Увидя, как легко Крепыш подошел к призовому столбу, он взглянул на секундомер и, крикнув: «Два десять, два десять!», вскочил и побежал через трибуны на поле.

— Хвалю тебя, Максим Максимович, хвалю. Ты вырастил отличного рысака, — сказал Бардин Шапошникову, который остановил Крепыша, когда увидел бежавшего к нему известного коннозаводчика.

— Здравствуйте, Василий Ермолаевич. Ваш отзыв мне особенно дорог, — сказал Шапошников.

— Был ли запас? — спросил Бардин.

— Был.

— Изрядный?

— По-моему, да.

— Тогда почему же ты не хочешь записать

его на интернациональный приз? Вот тут уж я тебя не хвалю. Слышал, что ты уперся да и только. Иль веру потерял в своего Крепыша?

— Да нет, веры я не терял, — сказал Шапошников, — но дело в том, Василий Ермолаевич, что не готов он еще к такому важному делу. Посмотрите, как он дрожит, как дышит.

— Но ведь время-то еще есть, и немало, Максим Максимович. А сейчас я пришел ведь только поздравить тебя. Прощай, — сказал Бардин и снова пожал руку Шапошникову, причем пожал так крепко, что Шапошников, прежде чем что-нибудь сказать, потер ее левой рукой, чтобы восстановить кровообращение, и только потом попрощался с Бардиным и поблагодарил его за добрые слова.

Поздно вечером конюх Егор дал корм Крепышу, затем стоявшей рядом с ним Жизели и, повесив у двери фонарь, ушел и запер конюшню.

— Ты устал? — спросила Жизель Крепыша.

— Очень, — ответил он.

— Зачем же ты так бежал?

— Он хотел этого, — сказал Крепыш.

— А ты, скажи честно, ты хотел?

— Спите вы, — проворчала лошадь в деннике напротив.

— Тише! Ночь уже, — выглянула из соседнего денника другая.

— Извините, — сказала Жизель, — мы будем тихо, тихо, — и зашептала: — А если бы ты сделал все наоборот? И не послушал бы его?

— Ну и было бы все наоборот, — прошептал Крепыш и тихо засмеялся, — я пришел бы за хвостом Пиона...

И, не в силах сдержаться, они засмеялись так, что смех их был слышен во всей конюшне.

Вечером в Клубе любителей конного спорта собралось много завсегдатаев. Одни пришли сюда для того, чтобы поужинать, другие — встретить своих друзей, потолковать, потанцевать, а третьи — поиграть в карты.

В тихой уютной гостиной, куда лишь едва доносились звуки музыки, собрались за ломберным столом Агафонов, Бардин, Шапошников и убеленный сединами чиновник с «Анной» на шее.

— Ну, что скажете, Василий Ермолаевич, — спросил Агафонов.

— Минутку терпения, — отозвался Бардин, не отрывая взгляда от карт.

— Вы слышали? Германия-то все вооружается и вооружается. Англия серьезно забеспокоилась. Черчилль поехал на Мальту решать вопрос — не перебросить ли часть флота со Средиземного моря в Ламанш, — сказал чиновник, воспользовавшись паузой.

— И перебросят, и перебросят, — пробурчал Бардин.

— Да и нам не мешает подумать о защите отечества, — заметил чиновник. — Вот Гучков с криком отчаяния выступил в Думе: отечество в опасности!

— Прямо так и кричал? — удивился Агафонов.

— Так и кричал, — сказал Бардин и, наконец, объявил: — Семь пик...

— Я спасую, — сказал Шапошников, а потом тоже включился в дискуссию: — Гучков всегда страдал излишней нервозностью... Что скажете? — обратился он к Агафонову, снова возвращаясь к игре.

— Чтобы зря не тратить время, назову сразу восемь, — сказал Агафонов.

— Возьми, — уступил Бардин.

— Я тоже спасую, — отозвался Шапошников.

Бардин передал прикуп Агафонову.

— Ну что ж, так восемь пик и будешь играть? — спросил он его.

— Не торопите, друг мой, не торопите... Дайте подумать, — попросил Агафонов, сосредоточив все свое внимание на картах.

Пока в гостиной шла игра, к клубу подъехал председатель Всероссийского общества любителей конного спорта.

— Добрый вечер, — приветствовал он князя, которого встретил в вестибюле при входе в Клуб. — Вы уже уходите?

— Да ухожу, — сказал князь.

— Вам удалось переговорить с Шапошниковым?

— Я говорил с ним, — ответил князь.

— Он согласился?

— Нет, конечно. Попробуйте теперь вы его уговорить. Вы у нас глава общества, вам и карты в руки, — сказал князь и, попрощавшись, ушел из клуба.

— Приветствую вас, господа, — сказал председатель общества, подходя к ломберному столику, за которым играли Агафонов, чиновник, Шапошников и Бардин. — Рад, что застал вас всех вместе. Простите меня, господа, что отвлекаю вас своими заботами. Но, Максим Максимович, я по вашу душу. Прямо скажу, у нас катастрофа. Завтра запись заканчивается, а вы еще не заявили своего Крепыша. Поймите, если вы не запишете, то мы просто своими руками отдадим приз Америке.

Шапошников нахмурился.

— Вот тут, извини меня, милейший Максим Максимович, я отказываюсь тебя понимать, — вступил в разговор Бардин. — Ты яростно защищаешь орловцев. Считаешь, что они — будущее нашего отечественного коневодства, обрушиваешься на сторонников метизации. Но все это слова, одни слова... Истина-то на бегах выясняется. Не так ли?

— Разве кто-нибудь спорит против этого, — сказал Шапошников, не отрывая глаз от карт.

— Максим Максимович, голубчик, ей-ей, вы зря тревожитесь. Крепыш легко выиграет. Спросите вы у кого угодно, — сказал Агафонов.

— Господа, вы уговариваете меня, как капризного ребенка, — сказал Шапошников. — Поверьте мне, он не готов, совсем еще не готов к такому ответственному состязанию. Вам всем хочется видеть интересные бега и только. А представьте, что Крепыш проиграет. Что тогда? А я повторяю, он еще не готов. Так зачем же это делать? Для того, чтобы победа метисов дала повод поднять новую шумиху и навязать России увеличить импорт лошадей? Так, что ли? А ведь вы-то все русские, истинно русские, зачем же вы уговариваете меня?

— Да потому, что Крепыш, именно Крепыш должен быть победителем. И чтобы приз остался у нас, у русских, а не уехал бы бог знает куда. Неужели это не ясно? — разгорячился Бардин.

— А что он выиграет, я тоже совершенно убежден. Никто из знатоков в этом не сомневается, — сказал председатель.

— Грешно думать иначе, — сказал, уже совсем рассердившись, Бардин, явно обидевшийся на Шапошникова.

Наступила тягостная тишина. Никто не хотел больше говорить ни слова. Молчал и Шапошников.

Потом он медленным движением рук собрал карты, так же медленно перетасовал колоду и, ни разу не взглянув на своих партнеров, сказал:

— Позвольте мне окончательный ответ дать вам завтра...

Настал день состязаний на Большой интернациональный приз. Погода была отличная. Московский ипподром, украшенный флагами, гирляндами, был переполнен. Все трибуны были заняты, а по дороге, ведущей к ипподрому, все шли и шли люди. К кассам тотализатора нельзя было пробраться.

— Пять на шестой!

— Десять на Дженерал.

— Тридцать на Дженерал.

— Один на третий.

— Два на Дженерал.

— Двадцать на Крепыша!

— Пятьдесят на Крепыша, — сказал кассиру незнакомец в кепке.

— Не сходи с ума, — пытался остановить его приятель. — Ты и так уже на него пять тысяч ухнул!

— Ничего. Все наши будут, — сказал незнакомец в кепке.

Публика с нетерпением ждала появления лошадей.

Но вот, наконец, наступил долгожданный момент. На поле появился стартер, заиграл духовой оркестр, и на ипподроме показались первые лошади.

— Не знаете, Крепыш будет участвовать?—

спросил кто-то из зрителей стоявшего рядом билетера.

— Конечно, будет. Он объявлен в программе, — ответил билетер.

— Значит, Шапошников согласился? — обрадовался тот, кто спрашивал о Крепыше.

— Уговорили его в конце концов, — сказал билетер.

И в самом деле, подчиняясь настойчивому желанию Всероссийского общества любителей конного спорта, Шапошников согласился записать Крепыша на Большой интернациональный приз, хотя всем своим существом противился этому. Положение усугублялось еще и тем, что на Крепыше ехал американский наездник Вильям Элтон, сын знаменитого Филиппа Элтона, который вел на тех же бегах американского фаворита Дженерал Эйча.

Само собой разумеется, вверять лошадь наезднику, состоявшему в родстве с основным соперником, было рискованно. Но другого такого же опытного наездника не было. Поэтому Шапошников был вынужден согласиться на Вильяма.

Все это вместе взятое и волновало Шапошникова. Он не отходил от Крепыша.

— Вся надежда у меня на вас, господин Элтон, — говорил он наезднику. — Вся надежда.

— Может быть, вы все-таки передумаете и поведете его сами?

— Что вы, что вы. Я никак на это не соглашусь. Во-первых, нервы у меня шалят. Да и силы уже не те. Нет, нет. Об этом и речи не может быть. Вы сами мне говорили на прошлой неделе, что ход его верен и четок, как часы. Он ведь настолько сейчас сбалансирован, что вы даже сняли с него оберчёк. Что же вас смущает?

— Честно говоря, я не совсем уверен, что Крепыш может объехать Дженерал Эйча, на котором едет отец. Я говорю вам искренне. Если вы не верите мне, умоляю вас, сядьте сами или посадите кого-нибудь другого на этот ужасный приз...

Но Шапошников и слышать не хотел о замене.

— Нет, нет, — говорил он. — Как можно передать сейчас его в другие руки? Очень вас прошу даже не говорить об этом. Я верю вам и верю в вас... Садитесь! И не думайте сейчас больше ни о чем...

Наездник сел в качалку, отпустил вожжи, и Крепыш выехал на поле.

Когда младший Элтон поравнялся с ехавшим на Дженерал Эйче Филиппом Элтоном, тот сказал, строго посмотрев на сына:

— Помни, Вильям, это дело не только нашей чести. Ты меня понял?..

Вильям ничего не ответил и пустил Крепыша.

— Вот мы и готовы, — сказал Шапошникову Егор, привязав Жизель, как уже стало у них обычаем во время состязаний и тренировок Крепыша.

— Ну и хорошо, стой и колдуй, чтоб выиграл приятель твой, — сказал Шапошников и погладил лошадку, которая замотала головой вверх и вниз, вверх и вниз, как бы в ответ, а потом тихо заржала, приветствуя Крепыша, пробежавшего мимо нее.

На поле на этот раз собралось одиннадцать лошадей: восемь метисов и три орловца.

— Ах ты господи, на Крепыше американец! — с досадой сказал Бардин, находящийся, как обычно, в ложе почетных гостей.

— Кто-кто? — спросила жена князя.

— Вильям Элтон. Безумец, вверять лошадь сыну главного соперника.

— Но согласитесь, в такой спешке более опытного наездника Шапошникову не найти, — сказал Бардину чиновник с «Анной».

— Все равно безумец! — не согласился Бардин.

Когда дали звонок, Филипп Элтон на Дженерал Эйче сделал два-три хороших, резвых приема, а его сын Вильям сделал почему-то один прием, но зато на целых полверсты, придя с огромной резвостью — без двадцати двух секунд.

— Для чего понадобился такой прием. Он сорвет Крепыша — подумал Шапошников и сказал вслух стоявшему рядом с ним Ага-

фонову: — Что это за сюрприз поднес нам младший Элтон?

— Не думаю, чтобы он не знал, что делает. Видимо, уверен в запасе сил, — ответил ему Агафонов.

Крепыш и Дженерал Эйч подошли к старту, поравнялись с другими лошадьми, и все одиннадцать соперников на редкость удачно начали бег.

Крепыш без всяких усилий вышел вперед и, несмотря на старания Филиппа не отпускать грозного соперника, ушел в первом же повороте, а на второй четверти круга еще более усилил бег.

— Кто это едет на Крепыше? Гастролер, верно? — спросил игрок в клетчатой кепке стоявшего рядом с ним завсегдатая бегов.

— Вы разве не слышали? Это сын Филиппа Элтона — Вильям Элтон.

— Так, так, так...

— Удивляетесь?

— Да уж как не удивиться — отец на американце, а сынок — на русском, — заволновался игрок.

Как раз в это время Крепыш добежал до второй четверти и развил на ней такую скорость, что совсем отделился от всех других лошадей.

Только Дженерал Эйч продолжал преследовать его, отставая на корпус, не больше.

— Давай, давай, Дженерал, жми!

— Прибавь, Крепыш!

— Покажи им! — кричали на трибунах.

Крики наездников, шум толпы не могли не возбудить обоих лидеров, и без того разгоряченных невиданной скоростью. И вдруг сбился Крепыш. Он заскакал, несмотря на отчаянное сопротивление наездника, пытавшегося сдержать его и снова вывести в лидеры.

Трибуны гудели от поднятого шума.

Шапошников, бледный, измученный, шептал про себя:

— С ума сошел... С ума сошел... Не иначе...

Наконец, наезднику удалось сдержать лошадь. Крепыш снова пошел своим могучим махом, с каждым шагом отдаляясь от противников. Объехав всю компанию американцев и метисов, он уверенно шел впереди.

— Гляди, гляди! Боб Дуглас, Центурион, Кабаре — все остались позади. Вот так Крепыш! — восхищался орловцем какой-то завсегдатай, знавший всех лошадей по именам.

— Громадного класса рысак! — согласился с ним стоявший рядом старичок.

— Ну теперь приз наш! Наш! — кричал от восторга игрок в кепке. — Раскошеливайтесь!

— Погоди, рано радуешься, — сказал стоявший рядом с ним грузный мужчина с биноклем в руках.

И в самом деле, неожиданно для всех у финиша, у самого финиша произошло уже совсем загадочное. Вильям Элтон вместо того, чтобы вести Крепыша в том же темпе, внезапно попросту спустил Крепыша с вожжей (и это после двух с половиной верст!), и рекордист, зная, что его спускают с вожжей, когда бег окончен, подъехал к столбу чуть не шагом с болтающимися по бокам вожжами.

— Вы видели, что он сделал? — закричал Шапошников, обращаясь к Агафонову.

— Он же поводья бросил! — вне себя от гнева отвечал ему Иван Григорьевич. — Проходимец! Ну что ты будешь делать?!

Дженерал Эйч выиграл с разницей в семь десятых секунды, всего семь десятых, пройдя всю дистанцию в 4.35,5.

На трибунах поднялся такой переполох, какого на Московском ипподроме никто никогда не видел за всю его историю. Одни от бурного восторга вскакивали на трибуны, подбрасывали вверх шляпы, кепки, котелки и истошным голосом кричали:

— 4,35 и 5!

— Браво, Дженерал!

— Браво, Филипп Элтон!

Другие от негодования топали ногами, ломали стулья и вопили:

— Долой Жуликов! Прочь Элтона!

— Подлецы! Деньги назад!

— Погиб я! Погиб... — схватившись за голову простонал в отчаянии игрок в кепке.

В ложе мнения тоже разделились. Любители метисов горячо поздравляли князя. Пожимали друг другу руки.

— Я говорил, что истина выяснятся здесь — на поле, только на поле, — то и дело повто-

рял довольный князь, отвечая на поздравления.

Поклонники орловцев были, наоборот, сильно удручены.

— Ничего не могу понять. Ничего. Я искренне верил в Крепыша. Неужели подвох? Нет-нет Тут ведь дело не личное. — говорил совершенно потерянный чиновник с «Анной».

— А если личное? — сказал офицер, стоявший с ним рядом.

Что ответил чиновник, было уже не слышно, потому что его голос заглушил нарастающий гул совсем уже рассвирепевшей толпы.

— Мошенники! Подлецы! Деньги назад! — кричали со всех сторон. В воздух летели бутылки, стулья, столы...

— Подлецы и есть! И вот этот, — показал игрок в кепке на Шапошникова, — самый первейший подлец! Ну погоди... Ты еще у меня сторицею поплатишься за все! Сторицею! — пригрозил он, с ненавистью посмотрев на Шапошникова.

Но Шапошников не видел и не слышал его, как не видел и не слышал никого. Вид у него был ужасный.

— Мошенник... Мошенник... Сущий мошенник... — без конца вслух повторял он, направляясь к младшему Элтону.

«Но что я могу сказать? — Ведь он сам предложил посадить другого... Я могу винить только себя... во всем, во всем только себя...» — думал Шапошников.

— Дурак, идиот, тряпка... — теперь уже вслух опять стал твердить Шапошников. А когда подошел к Вильяму, сказал:

— Не говорите, не объясняйте мне ничего. Решительно ничего. Прошу вас! Надеюсь, вы понимаете... Прощайте. Мне хотелось бы никогда не встречаться с вами. Вот все, что я сейчас могу сказать.

Элтон был убит, настолько убит, что не мог выговорить ни слова. И, молча поклонившись, ушел в раздевалку.

Там, в раздевалке, отец Вильяма вместе с другими наездниками и любителями бегов праздновал свою победу.

— Выпей шампанского, — сказал Элтон-старший, взглянув на печальное лицо вошедшего в раздевалку сына. — Что с тобой, сынок?

— Не нужно мне твоего сволочного сочувствия, — сказал младший Элтон и, взявшись двумя руками за голову, точно желая раздавить ее, ушел переодеваться.

Все притихли.

— Переживает, — сказал кто-то из наездников, проводив взглядом младшего Элтона. — А у тебя здорово получилось, сукин сын! Выпьем теперь за Большой приз! — сказал он, обращаясь к старшему Элтону.

— Ну, это вряд ли, — сказал Элтон-старший, не будучи в силах скрыть свою радость, которую он хотел спрятать за этими ничего не значащими словами. И, пригласив всех выпить, залпом осушил бокал.

Шапошников с женой, которая в этот раз также была на бегах, возвращались домой.

Елена Павловна, чтобы как-то отвлечь мужа от случившегося, попросила его пройти к дому парком, мимо пруда.

Сюда доносились звуки вальса, исполняемого где-то в парке духовым оркестром, и, как-бы в такт вальсу, взмахивали веслами прогулочные лодки на пруду.

— Ну зачем ты так расстраиваешься, Максим, — говорила Елена Павловна, — мало ли на свете подлецов.

— Таких, как Элтон, — мало, — убежденно произнес Шапошников. — А в общем-то не в нем дело. Я ведь тоже хорош... Идеалист! Поверил джентльмену. А про барыши забыл. Забыл, что для американца главное — деньги.

— Ну и бог с ними, — сказала Елена Павловна.

— Ой, не все так просто, Леночка, не все так просто, к сожалению. Меня ведь тоже могут обвинить в соучастии, грязью облить... Ну да ладно. Смеется тот, что смеется последним!..

— Максимушка, зачем наперед загадывать. Ну, отвлекись. Давай покатаемся на лодке...

— Давай, — сказал Шапошников. — Я ведь когда-то мечтал быть капитаном...

— Ты? Капитаном?! — засмеялась Елена

Павловна и, опершись о руку мужа, стала спускаться к воде, где их уже ожидала лодка.

В дениках конюшни московского ипподрома тоже обсуждались события дня:

— Чем же ты недоволен? Неужели собой? — спросила Жизель, продолжая, видимо, ранее начатый разговор.

— Нет, дело совсем не во мне, — сказал Крепыш. — Я просто не понял, что произошло, почему он отпустил меня раньше, чем это было всегда? Почему наш хозяин был так сердит? Чем он был недоволен?

— Поверьте мне, у людей всегда бывает повод для недовольства, — сказала лошадь с коротким хвостом, стоящая рядом с Жизелью.

— Вы несправедливы, — ответила ей Жизель. — Наш хозяин всегда добр и внимателен к нам.

— Да, да, Жизель права, — подтвердил Крепыш, и остальные лошади в своих дениках согласно закивали головами.

— Ну, может быть, он единственный, — сказала лошадь с коротким хвостом. — Но мой прежний хозяин был тоже добр и ласков, однако посмотрите на мой обрубленный хвост, ведь это он изуродовал меня. Не сам, конечно, но он допустил это безобразие.

— Я давно хотела, но не решалась спросить вас, это был несчастный случай? — спросила Жизель.

— Я же говорю вам, что это было сделано продуманно и хладнокровно. Меня привязали так, чтобы я не могла двинуться, обрубили хвост, и вот, пожалуйста...

Лошадь взмахнула своим коротким хвостом.

— Какая жестокость! — воскликнула Жизель.

— Ужас... Какой ужас... — раздались возгласы в стойлах.

— Но самые муки начались потом и продолжаются теперь. Вы даже не можете себе представить, как ужасно, когда вас жалят мухи, а вы ничем не можете их отогнать...

— Но зачем же они сделали это с вами? — спросил взволнованный Крепыш.

— У людей есть такое увлечение. У моего прежнего хозяина жила собака. Так вот, когда она была еще щенком, ей укоротили уши и обрубили хвост. Нет, мы, видимо, никогда не поймем людей. Никогда... — повторила лошадь. — Ведь многие из них добры к нам. Что же побуждает их так мучить нас, требовать от нас того, что мы даже не можем понять. И все это ради каких-то причуд.

— Нам никогда их не понять! — сказала белая лошадь.

— Да... Много у них странностей... много, — заключила разговор лошадь с коротким хвостом.

Тихо стало в конюшне. Только время от времени был слышен стук копыт. Это переминался с ноги на ногу Крепыш. Но вскоре заснул и он.

Бесшумно, как тени, проникли во двор конюшни двое мужчин и стали красться вдоль стены.

Внезапно в окне маленького дома, находившегося рядом с конюшней, зажегся свет.

— Сюда, — прошептал незнакомец в кепке, бросившись за угол конюшни. Второй последовал за ним. И оба прижались к стене.

Но вот свет в окне погас.

— Не спится кому-то, — проворчал первый и вышел из-за угла. — Не будем мешкать. Вот тебе, бери и действуй, — сказал он, передавая тому нож. — Мне тебя не учить. Сам знаешь, что надо делать. Вернешься, получишь еще сотенную.

— А коли не пролезу? — спросил второй.

— Тогда... — злоумышленник достал из кармана и сунул в руку второму коробку со спичками. — Понял?

— Понял, — сказал второй.

— Действуй, — скомандовал первый. — Я подожду тебя на улице.

Тот, что остался во дворе, спрятал нож, воровски оглядываясь по сторонам, стал приближаться к двери конюшни. Он внимательно осмотрел замок, попробовал открыть его отмычкой и, убедившись, что ему не справиться с ним, так же тихо подошел к окну конюшни, пытаясь проникнуть через него внутрь.

Но, подтянувшись на руках, увидел железную решетку, пролезть через которую было невозможно.

Злоумышленник опустился на землю и подошел ко второму окну.

Вдруг в конюшне послышался топот копыт. Первой проснулась Жизель.

— Кто это может быть? — спросила она Крепыша. — Никогда никто не приходил к нам ночью.

Крепыш прислушался. Вокруг была тишина. Однако его острый слух уловил какой-то подозрительный шорох, а потом и чьи-то шаги, быстрые-быстрые шаги.

Это злоумышленник забежал за угол конюшни.

Крепыш заржал. Так громко, так тревожно заржал, что проснулись все лошади.

Злоумышленник вздрогнул и снова прижался к стене в надежде на то, что лошади скоро успокоятся и тогда можно продолжить попытку проникнуть в конюшню.

Но лошади не успокоились, а наоборот, одна за другой стали топтаться на месте, фыркать, ржать, явно обнаруживая беспокойство.

В окне дома снова появился свет.

— Что-то неладно, — сказал проснувшийся от шума Егор, привстав с кровати.

— Спи ты, христа ради. Кому нужно шляться в такую темь, — сказала жена Егора

— Кому нужно, тот и шляется. А что шляется, это факт. Лошади никогда зря не тревожатся, — сказал Егор и встал с кровати.

— Неуемный ты, Егор! — сказала вслед ему жена и, повернувшись на другой бок, с головой накрылась одеялом.

Увидев свет в окне, злоумышленник быстро перебежал расстояние, отделявшее конюшню от забора, перелез через него и, приникнув к щели, образованной между досок, стал наблюдать за тем, что происходило во дворе.

Он увидел, как из дома вышел Егор, как он с фонарем в руке обошел весь двор, освещая каждый темный уголок, осмотрел все вокруг проверил замок на двери конюшни и, не найдя ничего подозрительного, ушел домой.

— Что там творится, Крепыш? — спросила Жизель. — Я слышала знакомые шаги.

— Спи спокойно, Жизель. И вы все спите — это свой, — сказал Крепыш другим лошадям.

Во дворе снова воцарилась тишина. Этого только и ждал злоумышленник. Он снова влез на забор, тихо опустился с другой его стороны и еще тише подошел к конюшне.

Потом осторожно поднялся по лестнице, ведущей на сеновал, там на площадке остановился, вынул спички, осмотрелся вокруг, зажег сразу несколько спичек, подождал, когда они разгорятся, и бросил весь горящий пучок в маленькое окошко над дверью в сеновал.

Сено было сухое, поэтому загорелось очень быстро. Так быстро, что поджигатель едва успел спуститься по лестнице и убежать со двора.

Крепыш проснулся и сразу почувствовал что-то неладное Кругом был удушливый дым. Было трудно дышать. От этого лошади кашляли и не стояли на месте. Дверь на сеновал была открыта и оттуда валил дым.

Лошади прислушивались к странным звукам и дрожали от страха.

Наконец послышались голоса:

— Пожар! — крикнул кто-то. — Пожар!

Дверь открылась, и в конюшню вбежали люди. Какой-то парень стал быстро отвязывать лошадей. Он пытался вывести их, но так спешил и был сам так испуган, что лошади начали пугаться его.

Вот он схватился за узду одной лошади, потянул к себе, но она не только не пошла, а стала пятиться назад, подниматься на задние ноги, словом, никак не хотела идти. Он бросился к другой, третьей, но они тоже не хотели идти за ним...

Разумеется, лошади вели себя очень глупо. Парень хотел помочь им. А они сопротивлялись. Но все это потому, что они были напуганы, а рядом с ними не было никого, ко-

го бы они знали, кому бы доверяли, так как те бросились прежде всего на сеновал — тушить пожар.

Между тем опасность все возрастала. Правда, дышать лошадям стало немного легче, потому что через открытую дверь начал поступать свежий воздух. Однако, несмотря на то, что люди наверху тушили пожар, огонь не прекращался. Красные дрожащие языки, как были на стене, так и оставались, пугая несчастных лошадей.

Как обрадовался, как оживился Крепыш, когда услышал, наконец, знакомый голос Егора. Крепыш стоял недалеко от двери. Поэтому Егор подошел к нему первому. Он погладил его и ласково позвал:

— Пойдем, дружок, пойдем, выйдем поскорее из этого пекла.

Он взял свой шарф, завязал им глаза Крепыша и, ласково приговаривая, вывел его из конюшни.

Во дворе он снял шарф, передал Крепыша другому конюху и быстро побежал обратно.

Огонь разгорался, дым густо валил.

Когда Егор снова вбежал в пылающую конюшню, Крепыш громко заржал. Жизель насторожилась и стала топтаться на месте.

Позже она рассказала Крепышу, что, услышав его ржание, поняла, что он снаружи, и это помогло ей преодолеть страх и покинуть конюшню.

Во дворе была настоящая суматоха. Люди бегали, кричали.

— Воды, воды! — слышались возгласы, обращенные к тем, кто качал пожарный насос.

— Лошадей выводите! — кричали другие.

Внезапно раздался страшный треск. Что-то тяжелое свалилось в конюшне.

— О-ох! Егора, поди, придавило, — крикнул кто-то. Как раз в это время приехал Шапошников. Он бегом вбежал во двор, не отрывая глаз от пылающей конюшни, еле разобрав в густом дыму фигуру Егора, ведущего за собой Жизель.

Она кашляла, задыхаясь, а Егор не мог сказать ни слова.

— Егорушка, милый, ты не ранен? — спросил Шапошников.

Егор только смог покачать головой: нет, мол.

— Давайте уйдем отсюда скорее, — сказал Шапошников, взяв за узду Крепыша. — Спасибо тебе, друг мой, что ты спас их обоих. Спасибо, я не забуду этого никогда, — сказал он Егору, который еще раз только кивнул головой в ответ.

На следующий день Егор, запрягая Крепыша, спросил Шапошникова, когда тот садился в качалку:

— Болтают, что конюшню подожгли. Будто из-за нашего Крепыша. Месть, вроде. Верно это?

— Верно, Егорушка.

— Ах, непутевые, ах, подлецы! Неужто на такую нечисть управы нет? Жаль, что не попались они мне прошлой ночью, — сказал Егор и повел Крепыша под уздцы к воротам в поле.

В один из осенних теплых дней на террасе дома Шапошникова, выходившей в сад, сидели Елена Павловна и Агафонов.

— Вы только послушайте, что они пишут, что пишут! — говорил Агафонов жене Шапошникова, сидевшей в большом мягком кресле. — Целый месяц не прекращается этот шабаш. Одни заголовки чего стоят: «Расплата за самоуверенность», «Метис побеждает орловца», «Позор Шапошникова». Тьфу! — Агафонов бросил газету на стол. — Продажные шкуры!

— Иван Григорьевич, голубчик, не волнуйтесь. И, пожалуйста, прошу вас, даже вида не показывайте Максиму, что вы придаете всей этой пакости хоть малейшее значение. Он и так, бедный, ночами не спит. А тут еще поджог, пожар. Как он еще держится! И знаете, что особенно дорого, — он нисколько не опустил руки. Нет. Куда там. Как прежде. Всё твердит и твердит: «Вот я им покажу, кто прав! И этим мелким жуликам, мошенникам покажу!»

— Кого ты тут, Елена Павловна, мошенниками и жуликами величаешь? — спросил, выходя из комнаты на террасу, Максим Максимович, до которого через открытую дверь донеслась последняя фраза.

— Это мы так тут болтаем о том, о сем с Иваном Григорьевичем, — смутилась Елена Павловна.

Шапошников поздоровался с Агафоновым.

— Если вот этих писак, — продолжал он, взяв в руки газету и тут же бросив ее обратно на стол, — или тех проходимцев, которые отваживаются сгубить ни в чем не повинные жизни, так другого названия им действительно нет. Разве что покрепче можно сказать. Подлецы!

— Стоит ли, Максим Максимович, о них говорить, — сказал Агафонов, чтобы уйти в сторону от этого разговора.

— Стоит. Еще как стоит! — вдруг разгорячился Шапошников. — Хотя бы для того, чтобы не сметать всех в одну кучу. Разобраться, кто твой настоящий, так сказать, «идейный противник», а кто просто стяжатель, мошенник, подлец. Как вам ни покажется страшным, но к метизаторам я отношусь с уважением... Да-да! Потому что у них есть идея. Пусть неверная, на наш взгляд, но идея. Они убеждены, что соединение орловской и американской крови даст по сути дела новую, более резвую лошадь. Они искренне верят в это и упорно добиваются своего. А вот другая-то компаньица, в чем она заинтересована?

— В собственном кармане, — сказал Агафонов.

— Правильно! — также горячо подхватил Шапошников. — Выигрыш, нажива, бизнес — вот их девиз. И это самое отвратительное. И борьба с ними должна быть иная — чисто нравственная. Тут и переделка психики, нравов и понятий о морали — целый нравственный комплекс. Задача, так сказать, социальная. А что касается борьбы идей, то тут я согласен с князем — дело решается на поле брани. Но в честном бою. В честной битве. И вот тут мы еще посмотрим, чья возьмет. Я записал Крепыша на матч-реванш.

— Вот это браво! — сказал Агафонов, пожимая руку Шапошникову, который, явно повеселев, достал из буфета графин и уже совсем в хорошем расположении духа предложил Агафонову выпить с ним.

— И мне налейте. Я с вами выпью, — сказала Елена Павловна, — только вон той... наливки, — показала она мужу на графин с наливкой, который стоял там же в буфете.

У входа на московский ипподром продавцы газет и программ надрывали голоса, стараясь перекричать друг друга:

— Матч-реванш. Крепыш — против Дженерал Эйч! Большой интернациональный приз! Орловец идет на побитие рекорда!..

— Купите программу!

— Одиннадцать рысаков спорят за приз! Знатоки сообщают прогнозы!

— Кому газету? Кому газету?

Если первая встреча Крепыша с метисами вызвала большой интерес, то эти бега взбудоражили буквально всех.

Еще задолго до начала у касс выстроились очереди за билетами.

Толпа осаждала тотализатор.

— Десять на Дженерал.

— Четыре на Центуриона.

— Пятьдесят на Дженерал, — сказал незнакомец в кепке.

— Пять на Крепыша, — попросил какой-то старичок.

Кассиры не успевали продавать билеты.

Трибуны ломились от публики. На лестницах, вдоль барьера и даже по другую сторону поля стояли и сидели люди.

— Погляди, какой сегодня букет! — сказал игрок в кепке, передавая своему приятелю программу бегов.

С Крепышом участвовали такие сильные соперники, как Центурион, Каприз, Денди, Гигант, еще два-три рекордиста и, конечно, гордость Америки — Дженерал Эйч.

Жизель была уже на своем месте и, как всегда, глаз не спускала с Крепыша.

На старте Крепыш сильно нервничал, и из-за него стартер трижды вернул лошадей.

— Тьфу, кретин, — не выдержал кто-то в толпе зрителей, глядя на третий фальстарт. — Какой дурак едет на нем?

— Не узнали. Это знаменитый Лавров. Шапошников специально выписал его из Питера.

— Совсем спятил, — зло сказал теперь уже третий зритель.

Снова послышался колокол. Стартер дал сигнал, и лошади, наконец, дружно взяли старт.

Тотчас после колокола Дженерал Эйч вылетел на бровку, и Крепыш, значительно потеряв на перехвате, очутился на довольно большом расстоянии от соперника.

Вокруг кричали:

— Ай да Дженерал!

— Прибавь, прибавь, Крепыш!

— Покажи им, Дженерал!

— Брось кончик Крепышу!

На остальных участников никто не обращал внимания, так как они с места стушевались и словно разыгрывали между собой другой приз.

Пройдя первый поворот, Крепыш достал Дженерал Эйча, а у трибун поравнялся с ним и пошел ухо в ухо.

— Вперед! Вперед! — понукал Крепыша Лавров, стараясь обойти Дженерал Эйча.

— Форвард, Дженерал, форвард! — вторил ему Филлипп Элтон.

Но как ни старались наездники, ни одна из лошадей не могла вырваться вперед. Обе по-прежнему шли вровень, вместе.

— В жизни ничего красивее не видела! — сказала какая-то раскрасневшаяся от волнения девица.

— Вы за кого? — спросил сопровождавший ее кадет.

— Я? Не знаю. Я всеми восхищена, — сказала девушка. Но вдруг, увидев, как пошел вперед Крепыш, невольно стала вслух подбадривать его: — Ну-ну, серый, серенький... быстрей, быстрей, еще... так, так, так! — весело кричала она, хлопая в ладоши.

— Вперед, вперед, Крепыш! — во все горло закричал какой-то орловский энтузиаст, стоявший рядом с девицей.

— Если придет этот недобитый ублюдок, я застрелюсь, — сказал мрачный игрок в клетчатой кепке.

Всю дистанцию по прямой Крепыш шел чуть-чуть впереди. Но почти у самого поворота Дженерал Эйч, понукаемый опытным наездником, сделал отличный рывок и, когда лошади подошли к повороту, голова метиса оказалась впереди. Случись это в другом месте, может быть, этот рывок был бы для Крепыша роковым. Но это произошло на повороте, и именно он внес коррективу в борьбу, и Крепыш вновь оказался впереди.

По прямой Крепыш помчался, как вихрь.

— Ах, как идет, как идет! Загляденье! — сказал сидевший в ложе Бардин, не спуская глаз с Крепыша. — Знаешь, князь, я начинаю склоняться к Шапошникову.

— Им движет только патриотизм, — прервал его князь.

— Да, но какой патриотизм. Не слепой, не оголтелый — «мы — народ вятский-хватский, нам все нипочем», а самый что ни на есть глубокий, побуждаемый разумным стремлением использовать свои природные богатства.

— Чистейшая фанаберия — вот как это называется, — сказал князь.

— Нет, князь, не фанаберия, а убежденность, искренняя вера... Но что это, что это? — прервал свою тираду Бардин, глядя на неожиданный маневр Лаврова, который после очередного поворота послал Крепыша еще быстрей, хотя до финиша оставалось больше круга.

— Что он, к финишу его бездыханного, что ли, решил привести? — воскликнул он и стал смотреть в бинокль.

Но Бардин волновался напрасно. Крепыш как был, так и остался впереди, сохранив это преимущество и на последней прямой.

И как ни старался Дженерал Эйч ускорить бег, отвечая на отчаянные посылы своего наездника, он не мог достать Крепыша и подошел к финишу на шесть восьмых секунды позже орловского рысака.

Что произошло на трибунах, описать трудно. Шум поднялся такой, будто налетел ураган. Люди обнимались. Целовались. Подбрасывали все, что можно подбросить вверх. В воздухе мелькали шапки, шляпы, зонты...

Публика пыталась прорваться на поле. Полицейские еле сдерживали толпу.

— Два ноль восемь! Два ноль восемь! — без конца повторял Бардин, стуча пальцем по секундомеру.

— Рад? — спросил его князь.

— Рад, слов нет — рад! — воскликнул Бардин, не скрывая своего возбуждения.

— Поздравляю, — сказал князь, протягивая Бардину руку.

— Не меня, а Шапошникова надо поздравлять. Впрочем, и меня, и тебя, князь, всех, всех нас надо поздравлять. Но где же он? Куда он увел Крепыша? — сказал Бардин и с присущей ему непосредственностью побежал к краю ложи и закричал во всю силу своего низкого красивого голоса:

— Кре-пы-ша! Кре-пы-ша давайте!

Десятки, сотни голосов подхватили этот призыв.

Оркестр заиграл марш.

И под музыку из ворот, находившихся на дальнем конце, появилась процессия.

Впереди шел Шапошников. За ним два конюха в голубых шелковых рубахах, бархатных черных шароварах и лакированных сапогах вели на растяжках Крепыша.

Гул толпы усилился. На трибунах появилось множество развевающихся на ветру русских флагов, которыми поклонники Крепыша приветствовали победителя.

А он, гордо подняв голову, украшенную розами, гарцуя, шел по кругу, покрытый белой суконной попоной, на которой золотом была выткана надпись:

«Смеется тот, кто смеется последним!»

А вслед за ним, вся в цветах, шла Жизель, которую вел тоже разодетый по-праздничному Егор.

Публика с ума сошла от восторга. Шум, крики превратились в сплошной рев. С трибун посыпались живые цветы.

Вся дорожка, по которой двигалась процессия, стала разноцветной.

— А что это за лошадка идет за Крепышом? — спросила девушка, без конца хлопая в ладоши.

— О, это его Джульетта. У них настоящий роман, — сказал кадет.

— Как мило! — сказала девушка и еще сильней принялась хлопать в ладоши, потому что как раз в это время процессия проходила мимо нее.

— Я разорился... разорился... — шептал, ни на кого не глядя, игрок в кепке, протискиваясь к выходу сквозь толпу.

Счастлив был, конечно, в этот день сам Шапошников.

Он шел впереди процессии довольный, сияющий, отвешивая всем поклоны, и шептал, шептал без конца:

— Спасибо вам! Спасибо... Спасибо...

А Жизель, не менее счастливая, однако, смущенная шумом приветствий, спросила Крепыша:

— Чему они так рады?

— Победе, — ответил он.

— Твоей?

— Нет, своей...

Однако вскоре бурная радость Шапошникова сменилась глубокой печалью.

Пока он, сияя от счастья, принимал на ипподроме поздравления, жена его, собрав последние силы, пыталась выразить свою радость по поводу блистательной победы Крепыша.

Бледная, осунувшаяся, она лежала на кровати, закрыв лицо платком, и говорила, едва сдерживая слезы:

— Счастье-то, счастье какое... Доктор, милый... Максимушка, родной мой, как я счастлива за него. Что же вы молчите? Доктор, правда это прекра...прекра...сно...Ой, что же это? — с трудом выговорила Елена Павловна последнее слово.

Доктор, до этого молча ходивший взад-вперед по комнате, быстро подошел к кровати и, взяв руку больной, принялся считать пульс.

Как раз в это время дверь, ведущая в дом, с шумом отворилась, из передней донесся звучный голос Шапошникова:

— Лена, Леночка! Слышала? Виктория! Триумф! Приз наш! Слышишь? Наш, — кричал Шапошников.

— Тише, тише, — остановила его перед самой дверью в спальню сиделка, находившаяся до этого около постели больной.

— Что с ней? — сказал Шапошников, сразу переходя на шепот.

— Плохо.

И до этого бледная, изможденная, Елена Павловна выглядела теперь неживой. Она лежала без движения, глаза ее были закрыты, одна рука безвольно свисала с кровати.

Доктор приложил к ее груди стетоскоп.

Все время, пока доктор выслушивал Елену Павловну, Шапошников стоял у кровати, не сводя глаз с больной. Потом, когда доктор выпрямился и начал медленно складывать стетоскоп, перевел вопросительный взгляд на него.

— Все... — сказал доктор.

Шапошников бросился к постели, обнял жену и зарыдал, не будучи в силах справиться с обрушившимся на него горем.

— Чем же помочь ему? — спрашивал Бардин доктора Шульца в одной из гостиниц клуба любителей конного спорта. — Что я могу? В утешении он не нуждается. Мужик сильный. Слова пустые говорить не умею, да и не хочу... Неужели так плох?

— Плох, очень плох, Василий Ермолаевич. Я даже боюсь его одного оставить. Вот уговариваю вместе со мной поехать, — сказал доктор.

Бардин решительно направился в комнату, где его ждал Шапошников.

— Здравствуй, Максим Максимович, — сказал он, усаживаясь в кресло напротив.

— Василий Ермолаевич, сделайте мне одолжение, возьмите у меня Крепыша, прошу вас, — еле выдавил из себя Шапошников после долгого молчания.

— О чем ты говоришь? — возмутился Бардин. — Свихнулся? Отдать Крепыша! Ей богу, свихнулся, не иначе...

— Некому мне его доверить. Поймите меня. И не в деньгах дело. Не могу я здесь больше быть. Физически не могу. Все здесь напоминает мне о моем горе. И дом... И Крепыш... Уеду в степь... С лошадьми покончено...

Бардин ничего не ответил. Долго думал, оценивая сказанное Шапошниковым, потом встал, подошел к нему и, похлопав по плечу, сказал:

— Ладно, друг мой. Возьму твоего красавца, но если что — верну. Не по мне на чужом горе ставку ставить...

В конюшне конного завода Бардина Егор, убирая денник Крепыша, рассказывал историю своей жизни новому конюху.

— Вот ведь судьба у нас с ним какая. Мечет нас из угла в угол. С Тамбовщины в Москву. Из Москвы вот сюда прибило.

— Вот как, — посочувствовал ему конюх.

— Я ведь его еще при рождении принимал, — продолжал свой рассказ Егор, — с тех пор и маемся вместе по белу свету... Ну ты хоть водички попей, — обратился он к Крепышу, приподняв ведро с водой, — а то уж который день не пьешь, не ешь...

— Что Егор, все упрямится? — спросил вошедший в конюшню Бардин.

— Да не упрямство это вовсе... Дозвольте сказать, Василий Ермолаевич?

— Говори!

— Тоскует он по Максим Максимовичу, да и решетки эти... Как в тюрьме... Не привыкли они у нас к этому...

— Вишь какой! — сказал Бардин, глядя на Крепыша. — А я вот что надумал, Егор. Пускай отдохнет по-настоящему. Впереди Питер, Киев, а там и в чужие края махнем... Выпускай-ка его в степь Вместе с подругой.

— Как же это? Когда? — заволновался Егор.

— А вот прямо сейчас и выпускай, — сказал Бардин и, взяв Крепыша, сам повел его из конюшни.

Егор бросился к деннику Жизели.

— Иди, иди, милая, — весело приговаривал он, выводя Жизель из конюшни.

Как только лошади оказались на свободе, они помчались, нет, скорее поплыли по степи... До тех пор, пока не влились в табун орловцев, таких же прекрасных, таких же грациозных, как они сами, созданий, постепенно заполнивших собой всю степь...

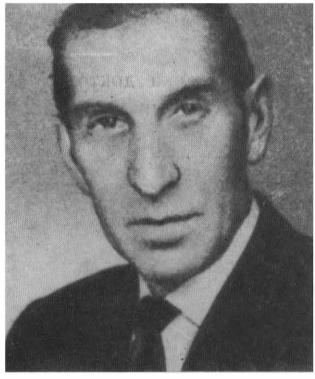
С 80-летием

Шатерникову Нину Яковлевну, киноактрису, снимавшуюся в фильмах «Господа Скотинины», «Кружева», «Поручик Киже», «Юность поэта», «Профессор Мамлок», «Лермонтов», «Человек родился», «Приключения Кроша» и других.

С 75-летием

Макасеева Бориса Константиновича, кинорежиссера и кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, принимавшего участие в создании документальных фильмов «Берлинская конференция», «Парад Победы», «Нюрнбергский процесс», «Юрий Гагарин», «Бородино» и других.

С 70-летием



Филиппова Сергея Николаевича, народного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «Музыкальная история», «Яков Свердлов», «Здравствуй, Москва», «Карнавальная ночь», «Новые приключения неуловимых», «Иван Васильевич меняет профессию», «Инкогнито из Петербурга», «Соловей», «За спичками» и других.

С 70-летием

Томберга Владимира Эрнестовича, кинорежиссера и кинооператора, заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР, лауреата Государственных премий СССР, принимавшего участие в создании фильмов «День войны», «Берлин», «Дворец съездов», «Вахтангов», «Протазанов», «Право на образование» и других.

С 60-летием

Витоля Арнольда Яновича, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, принимавшего участие в создании сценариев фильмов «Жеребенок», «Донская повесть», «Непрошеная любовь», «Тени исчезают в полдень», «Блокада», «Товарищ Иннокентий» и других.

С 60-летием

Дружникова Владимира Васильевича, народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшегося в фильмах «Каменный цветок», «Без вины виноватые», «Сказание о земле Сибирской», «Константин Заслонов», «Попрыгунья», «Дуэль», «Офицеры», «Человек в штатском» и других.